MT145
.B42
R8
1920

er's Musikbücherei

Band 7:

Erläuterungen zu Beethovens Violinsonaten

von

Otto Rupertus

Verlag von P. J. Tonger ✦ Köln a. Rh.

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

MUSIC LIBRARY

MT145
.B42
R8
1920

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00009775905
Chapel Hill, North Carolina 27514
MT145
.B42
R8
1920

Tongers Musikbücherei Band 7

Erläuterungen

zu

Beethovens Violinsonaten

von

Otto Rupertus

3. verbesserte Auflage

Eigentum und Verlag
von
P. J. Tonger, Köln a. Rh.
1920

Copyright 1915 by P. J. Tonger, Köln am Rhein

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

Vorwort.

Wort und Musik sind zwei Gegensätze. Den Worten liegen Begriffe zugrunde, der Musik Gefühle.

Es bleibt deshalb immer eine mißliche Sache, Musik durch Worte erklären zu wollen, Gefühle durch Begriffe.

Dennoch ist es, eben weil die Musik sich in der Hauptsache auf Gefühle stützt, die ihrer Wesenheit nach unbegrenzt sind, im Interesse der besseren Auffassung und Wiedergabe eines Tonstücks mitunter angezeigt, das Wort zur Erläuterung heranzuziehen.

Die Musik läßt der Phantasie den weitesten Spielraum, sie schweift ins Unendliche. Um ihr nun eine bestimmte Richtung zu geben, ihr von den tausend Möglichkeiten einen Weg zu zeigen und dadurch beim Hören die Gedanken an einen bestimmten Gesichtspunkt zu fesseln, beim Spielen aber die Ausdrucksfähigkeit zu steigern, hierfür ist der Notbehelf der textlichen Interpretation nicht unberechtigt.

Selbstverständlich steht es jedem frei, sich den Ideengang eines Musikstücks selbst zurechtzulegen, und wer es tut, verrät dadurch ein nicht geringes Maß geistiger Regsamkeit.

Aber es ist nicht jedermann gegeben oder es findet nicht jeder die Zeit dazu, sich so eingehend mit einem Stück zu beschäftigen, daß seine Auffassung sich mit dem Geist der betr. Komposition objektiv einigermaßen deckt.

Für solche Fälle dürften Erläuterungen von einigem Nutzen sein.

Der Herausgeber.

Inhalt.

		Seite
Vorwort.		3
Sonate op. 12, Nr. 1,	D-dur	7
„ op. 12, Nr. 2,	A-dur	14
„ op. 12, Nr. 3,	Es-dur	21
„ op. 23,	A-moll	32
„ op. 24,	F-dur (Frühlingssonate)	43
„ op. 30, Nr. 1,	A-dur	53
„ op. 30, Nr. 2,	C-moll	65
„ op. 30, Nr. 3,	G-dur	75
„ op. 47,	A-dur (Kreutzersonate)	83
„ op. 96,	G-dur	93

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

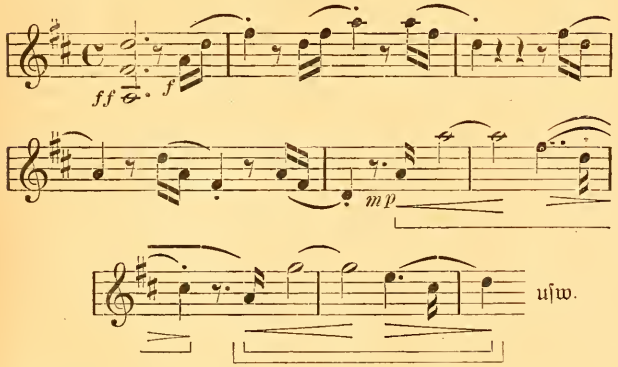
http://www.archive.org/details/erluterungenzube00rupe

Sonate op. 12 Nr. 1, in D-dur.

F. A. Salieri gewidmet.
1799 erschienen.

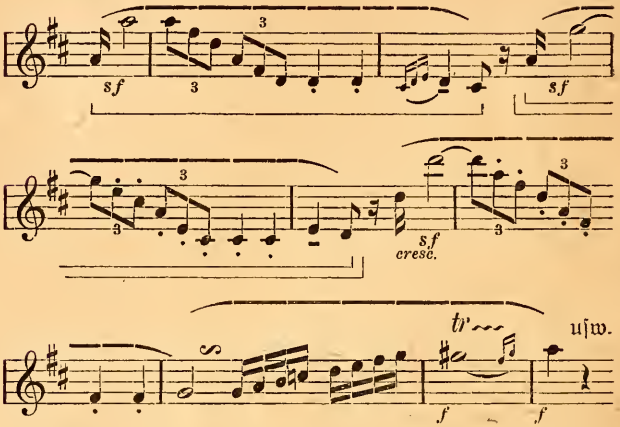
Allegro con brio.

Geräuschvoll, in Fortissimo, setzt der erste Teil ein. Das Eingangsthema klingt überaus frisch, ja herausfordernd:

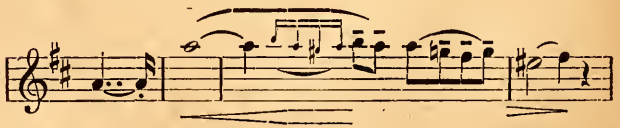


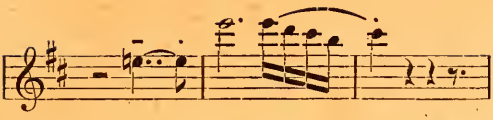
Doch bald lenkt das vor Übermut schier überquellende, jugendkräftige Thema in ruhigere Bahnen, d. h. es bleibt zwar in sich bewegt, aber nicht so stürmend, so impulsiv. Im Klavier tritt, während sich die Violine in gleichmäßigen Achtelgängen bewegt, ein zweites Thema hervor, das mit einem dynamisch stark hervorgehobenen Triller schließt.

(Klavier.)



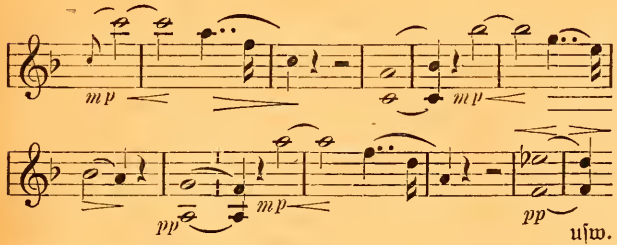
Bei näherem Zusehen wird man bemerken, daß dieses Klavierthema mit dem zweiten Teil des Violinthemas innerlich verwandt ist, bezw. nur eine Entwicklung desselben darstellt. Die korrespondierenden Stellen sind in obigen Beispielen durch ⌊———⌋, bezw. ‖———‖ gekennzeichnet. Diese Verbindung der beiden schematischen Figuren bedeutet eine wirkungsvolle Steigerung und bringt nachhaltigen Schwung in das Ganze, was sich in den kraftvollen nachfolgenden, chromatisch abwechslungsreich gestalteten Achtel- und Sechzehntel-Passagen zeigt, in denen sich ein ungebrochener Wille zum Leben ausspricht. Aus dieser wogenden Tonfülle erhebt sich eine edle, liedartige Melodie, schlicht und innig.





Hierauf moduliert der Satz von D-dur nach D-moll, wobei die viertaktige Trillerkette im Klavier, die zur Hälfte von der Violine ebenfalls in Trillern begleitet wird, sich sehr wirkungsvoll bemerkbar macht. Die Fortissimo-Akkorde in halben, bezw. viertel Noten — Klavier und Violine gleichzeitig oder abwechselnd — bilden den Kulminationspunkt und finden zu Anfang der Moll-Einlage ein leises Echo in Gestalt gleicher Notenbildungen.

Das in dem Violin- und Klavierpart öfter auftretende Thema:



besitzt einen etwas elegischen Zug, wie ja auch der reinsten Freude immer ein kleiner Wermuttropfen beigemischt ist. Um so heller setzt gleich darauf wieder die ursprüngliche Tonart D-dur mit den lebensfrohen Themen ein, und der Satz endet in energischen, aufwärts stürmenden Sechzehntel-Passagen und wuchtigen Fortissimo-Akkorden.

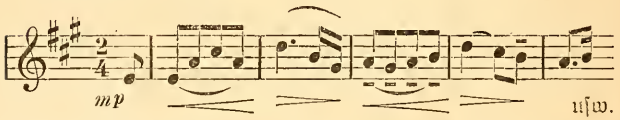
Tema con variazioni. Andante con moto.

Das Thema, in heiteren, aber dezenten Farben gehalten, fesselt durch seine liebliche Anmut und

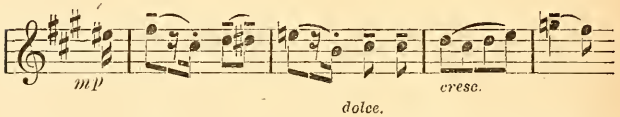
ungekünstelte Sprache. Gerade durch seine Anspruchslosigkeit weiß es sich in das Herz einzuschleichen, und das Herz wird froh beim Klang dieser Töne, die sich in das innerste Heiligtum der Seele einspinnen.

Dieser Satz zerfällt in zwei Teile: in eine Frage und in eine Antwort, oder besser noch: in eine Thesis und eine Antithesis.

Erstere lautet:



Die Antwort oder Antithese hat folgende Gestalt:



Beide Themen stehen in harmonischer Beziehung zueinander und ergibt sich das Antwortmotiv in natürlicher, ungezwungener Weise aus der Frage. Das Ganze ist wie aus einem Guß.

Variazione I.

In der ersten Variation ist das Klavier tonangebend. Es ist ausschließlich Träger der Melodie, die es in ornamentreicher Malerei zu Gehör bringt.

Variazione II.

Hier übernimmt die Geige die Führung, und zwar variiert sie in fioriturengesättigten Passagen aufs interessanteste das Thema. Aber auch dem Klavier fällt ein nicht unwichtiger Teil zu, indem

es nämlich die Melodie girlandenartig umrankt und drapiert.

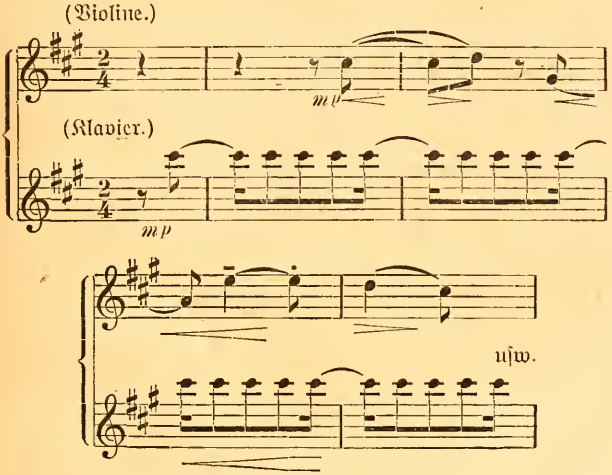
Variazione III. Minore.

Die Molltönung bringt einen nachdenklichen, man möchte fast sagen melancholischen Zug in diese sonst lichtvolle Serie.

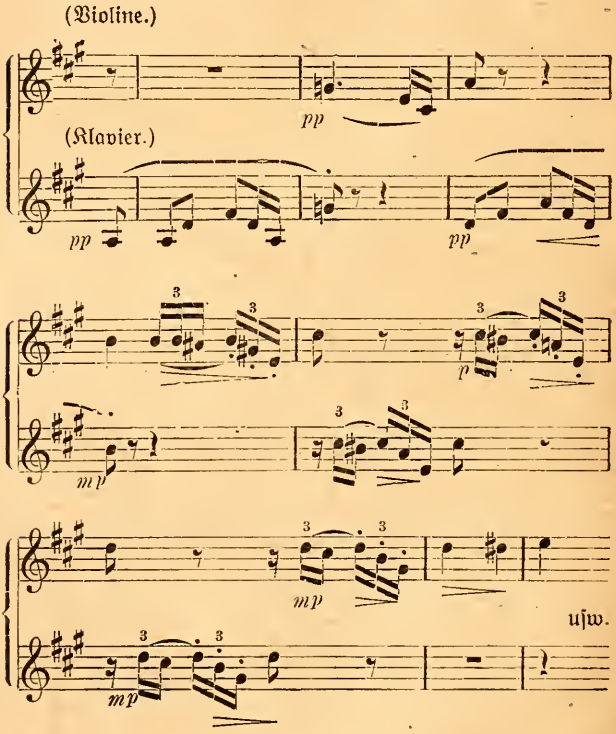
Diese Variation bildet die graue Untermalung, auf der sich die folgende Variation um so plastischer abzeichnet.

Variazione IV. Maggiore.

In dieser Schluß-Variation ist das synkopische Element vorherrschend, bald in der Violin-, bald in der Klavierstimme. Es vereinigt in sich, bezw. es wird Träger für die in reicher Fülle auftretende innige, einfache und edle Melodie. Durch diese Verwendung von regulärem und verschobenem Zeitmaß wird eine eigentümliche, lebensvolle Wirkung erzielt. So gleich zu Anfang:

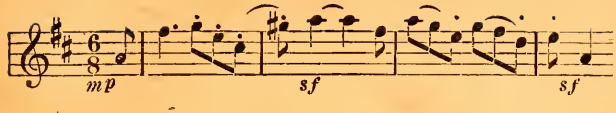


Der Schluß nach der Fermate, in Pianissimo gehalten, stellt ein so liebliches Zwiegespräch zwischen den beiden Instrumenten dar, das in solche Töne zu bannen nur dem Genius Beethovens möglich war.

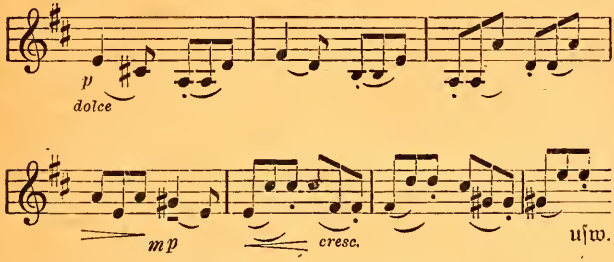


Rondo. Allegro.

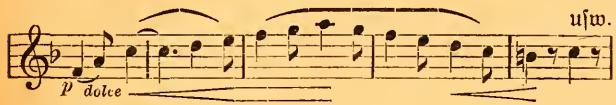
Dieser Satz überstürzt sich förmlich in Äußerung ungebändigter Freude. Man höre sich nur das Leitmotiv an, wirkt es nicht ansteckend?



und das weiche, schmeichelnde zweite Thema, wie es sich gefällig, graziös und kokett wiegt:



Die Einlage in F-dur bringt eine zu Herzen dringende Melodie, man möchte sie „stillvergnügt" nennen.



Dann setzt wieder, in D-dur, das vorherrschende erste Thema ein und führt das Ganze in vielgestaltigen Umformungen, stets lebensfrisch und unternehmungslustig, zu Ende. Licht und Schatten wechseln, mitunter scharf kontrastierend, ab und lassen das Interesse des Hörers nie erkalten.

Sonate op. 12 Nr. 2, in A-dur.

F. A. Salieri gewidmet.
1799 erschienen.

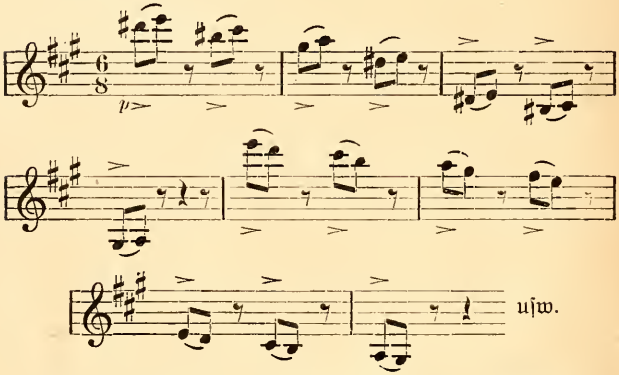
Der helle, klare Charakter, der für diese Sonate gewählten A-dur-Tonart gibt dem ganzen Werk sein Gepräge.

Der erste Satz:

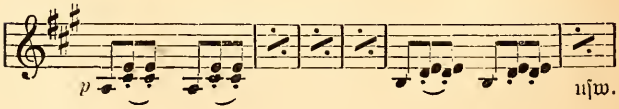
Allegro vivace

hebt im Klavier mit einer leicht tändelnden Figurenfolge an. Es liegt etwas Scherzhaftes in diesen Zweiachtel-Gruppen, die zuerst alle in aufwärtsgehender Richtung dahinjagen, dann umgekehrt und von der Violine in, man möchte fast sagen, kirmestanzartigen Achteln begleitet werden:

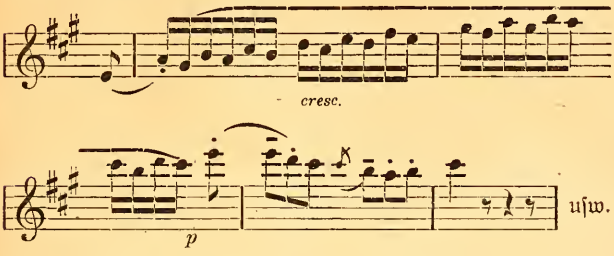
(Klavier.)



Von der Violine wird obige Stelle wie folgt begleitet:

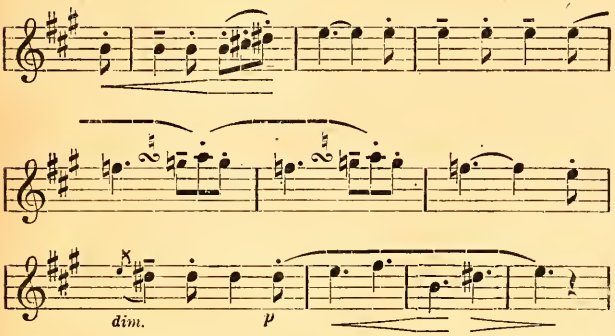


Nach diesen Einleitungstakten unternimmt das Klavier einen Aufflug in Sechzehntelnoten, den es zuerst allein, dann im Verein mit der Violine (in Terzengängen) ausführt:

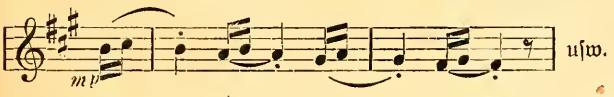


Hierauf wiederholt sich das Spiel, wobei die Instrumente ihre Rollen vertauschen.

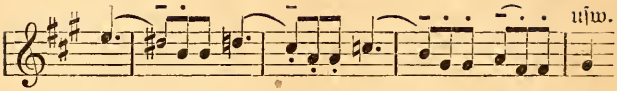
Dann fängt das Klavier an, sich ein Liedchen, ganz stillvergnügt, zu singen:



und wie ein übermütiges Trällern klingt das Folgende:

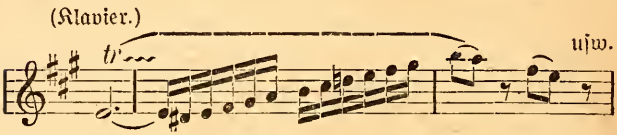


und ferner:



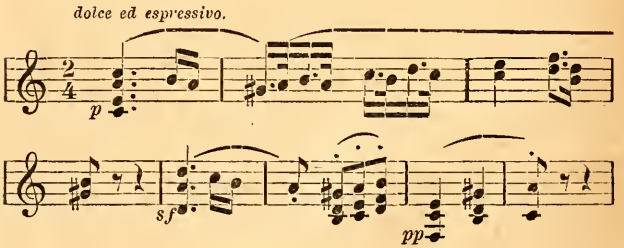
Mit tonfreudigen, stolzen Oktavengängen, Klavier und Violine unisono, schließt der erste Teil.

Der zweite Teil gibt ein durch Modulationen stellenweise etwas geändertes Spiegelbild des ersten, nur daß das Klavier durch die zwei ganztaktigen Triller mit nachfolgender Sechzehntel-Passage noch mehr Leben und frohgemute Stimmung dem Ganzen verleiht:



Andante piuttosto Allegretto.

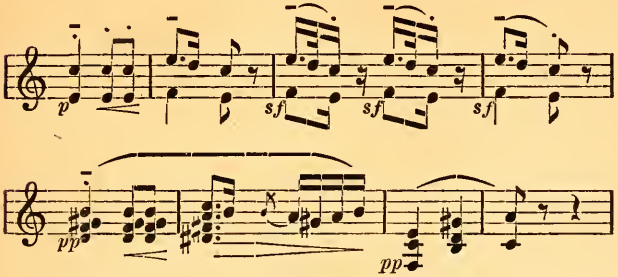
Dieser getragene Satz beginnt mit einer lieblichen, sanft und ausdrucksvoll zu spielenden Melodie im Klavier, die von der Violine eine Oktave höher wiederholt wird.



Klingt es aus diesen Tönen nicht wie ein versonnenes Träumen, wie eine leise Frage, vielleicht

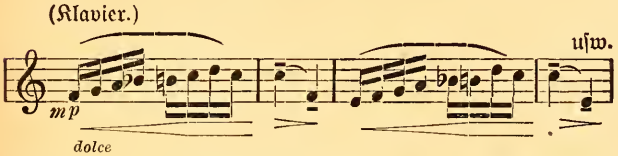
auch nur wie eine unbewußte Äußerung des Glücksgefühls, das im innersten Herzen wohnt und es mit seinem Freudenschein verklärt?

Nachdrücklicher wird dieses Meditieren, ausgesprochener die Reflexion, aber wieder tritt die leise, schüchterne Frage des ersten Motivs auf:



Auch dieses variierte Motiv tritt wieder in der höheren Oktave im Gegenpart auf.

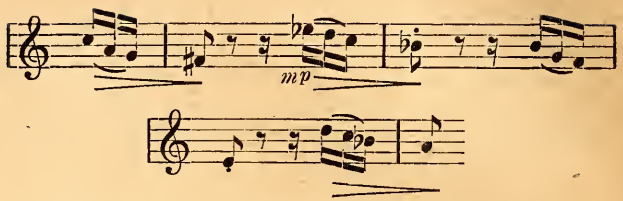
Mit den nun folgenden Figuren:



setzt ein reizender Wechselsang zwischen Geige und Klavier ein, der durch seine Chromatik etwas überaus Einschmeichelndes hat. Über allem liegt ein mystisches Etwas gebreitet, ein Clairobscur, ähnlich der verschleierten Sonne, die die Herbstgefilde in geheimnisvolle Tinten malt.

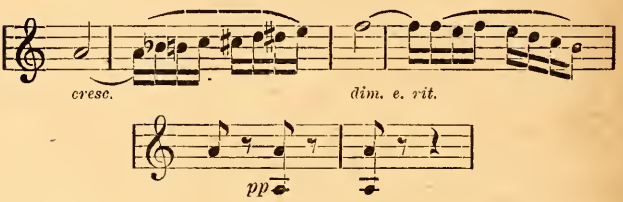
Und das Zwiegespräch setzt sich fort.

Während die vorhergehenden Figuren mehr das fragende Element hervorkehren, nehmen die jetzt folgenden einen fast affirmativen Charakter an:



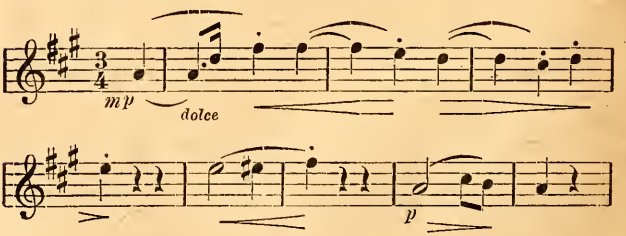
gleichsam als Antwort für das eigene Ich, daß in seinem Herzen das Glück und die Freude dauernd Wohnung genommen.

Nach mehrfachen Wiederholungen der verschiedenen Themen schließt dieser prächtige Satz in einem leise verhallenden Hauch, zögernd, zurückhaltend, als könne sich der Gedanke von dem innigen Glücksgefühl, das die Brust bewegt, nicht losreißen:



Allegro piacevole.

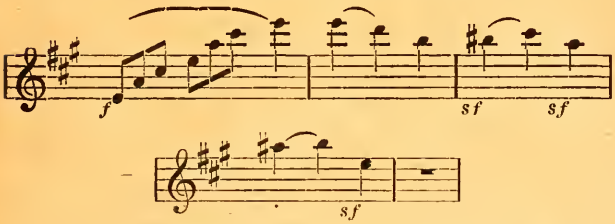
Mit einem kecken, fein humoristisch gehaltenen Thema führt sich dieser Satz ein:



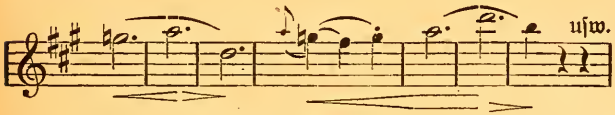
Dieses Thema beherrscht den ganzen Satz, immer kehrt es wieder, und wo es erscheint, elektrisiert es, mit ihm hält die Freude ihren Einzug.

Die beiden Instrumente spielen gleichsam Fangball mit dem lustigen Motiv, sie werfen es sich gegenseitig zu.

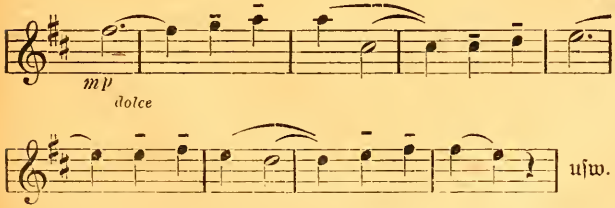
Daneben tritt ein anderes, nicht minder fröhliches Thema auf, aber derber, während das erste elegante, weltmännische Formen aufweist:



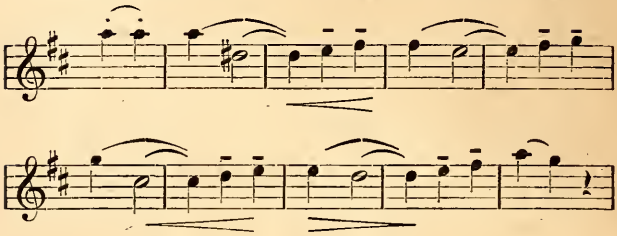
An diese beiden frohgemuten Themen schließt sich eine einschmeichelnde Gesangstelle an, Violine und Klavier unisono:



Und nach Wiederholung des Eingangsthemas tritt eine zweite, nicht weniger reizende Cantabile-Stelle auf (in D-dur).



In etwas veränderter Form kommt es noch einmal zum Vorschein, anmutig und kokett:



Diese Sonate, op. 12 Nr. 2, macht einen überaus sympathischen Eindruck, einmal wegen ihrer lebhaften, frischfröhlichen Anlage, dann aber auch wegen ihres gleichzeitig vornehmen musikalischen Charakters.

Außerdem nimmt sie unser besonderes Interesse noch deswegen in Anspruch, weil sie, ungeachtet aller in die äußere Erscheinung tretenden Klangeffekte, einen tiefgegründeten Fond hat.

Schon in dieser, der ersten Beethovenschen Schaffensperiode angehörigen Sonate zeigt sich bei allem scheinbaren Schwimmen auf der Oberfläche jener heilige Ernst, mit dem Beethoven der Kunst diente.

Gewiß hat auch Mozart der Welt unvergängliche Werke hinterlassen, Werke von bezaubernder Tonschönheit, aber sie greifen noch nicht in dem Maß ins innerste Seelenleben ein, wie es der Beethovensche Genius vermag.

Es liegt in allen Schöpfungen Beethovens ein Etwas, das sich nicht in Worte fassen läßt und nur von dem voll und ganz verstanden wird, der geistig gereift ist, der den Regungen seines Ich nachzuspüren versteht und das „Erkenne dich selbst" praktisch geübt hat.

Auch in der vorliegenden Sonate finden wir diese Erscheinung. Jede der drei Sonaten op. 12, so hell und klar sie uns entgegenlachen, redet eine zweite Sprache, eine geheimnisvolle, mysteriöse. Man möchte wohl sagen, der Beethovensche Genius redet in Gleichnissen: viele hören sie, aber nur wenigen wird der tiefere Sinn offenbar. Wer ihn erfaßt, den ergreift es mit Schauern der Ehrfurcht vor dem unendlichen, ewigen Meer der Seelenfluten, in die uns die Beethovensche Musik einen Blick vergönnt.

Sonate op. 12 Nr. 3, in Es-dur.

F. A. Salieri gewidmet.
1799 erschienen.

Während in Nr. 1 und 2 dieses Opus' im allgemeinen noch die unbefangene, naive Freude am Leben vorherrscht, der frohe Genuß des Gegebenen, zeigt die 3. Nummer in Es-dur eine unverkennbare Vertiefung, eine Verinnerlichung, man möchte sagen stellenweise fast einen skeptischen Zug, den auch der dem ersten Anschein nach heitere Charakter des dritten Satzes nicht ganz zu verwischen vermag.

Es bereitet sich in dieser Sonate der fundamentale Umschwung in Beethovens Seelenleben vor, der den Meister zu jener reinen, lichten Höhe emportrug, zu der das Getriebe der Welt mit seinen Nichtigkeiten keinen Zutritt hat und das Ewige, Wahre, Schöne und Gute seine erhabene Sprache redet.

Es ist eine durchaus irrige Ansicht, die mitunter vertreten wird, daß die Es-dur-Sonate op. 12 Nr. 3 einen äußerlichen Charakter habe und der Tiefe

entbehre. Wer so urteilen kann, dürfte noch weit davon entfernt sein, den Geist der Beethovenschen Musik in ihrer, man möchte wohl sagen metaphysischen Bedeutung zu begreifen.

In der Es-dur-Sonate befindet sich Beethoven in seiner Sturm- und Drangperiode, nicht sowohl in Anbetracht revolutionärer Eingriffe in das Formale der Musik, als vielmehr in bezug auf seine innere Persönlichkeit, sein psychologisches und künstlerisches Ich. Er ringt sich durch zu der reinen Idee unter Abstraktion von programmatischen, sinnlichen Momenten. Letzteres ist nicht so zu verstehen, als hätte die Beethovensche Musik gar keine Beziehungen zu der realen Welt. Es soll nur heißen, daß Beethoven Motive, die ihm seine nähere Umgebung vermittelte, verallgemeinerte und sie zu kosmopolitischen Ideen verarbeitete.

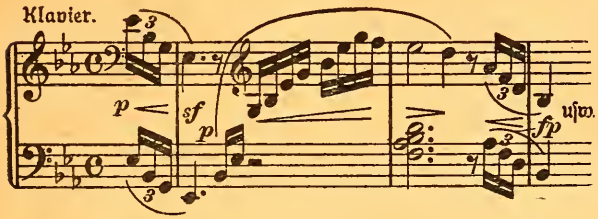
Beethovens gigantische Natur strebte nach Hohem, nie Dagewesenem, nach Darstellung der jeweiligen Idee, die seinen Geist beschäftigte. Er versuchte, das Absolute mit seiner Individualität zu vereinigen.

Dieses Ringen nach künstlerischer Vereinigung des ihm vorschwebenden Ideals mit seinem Ich stellt bei Beethoven die Sturm- und Drangperiode dar.

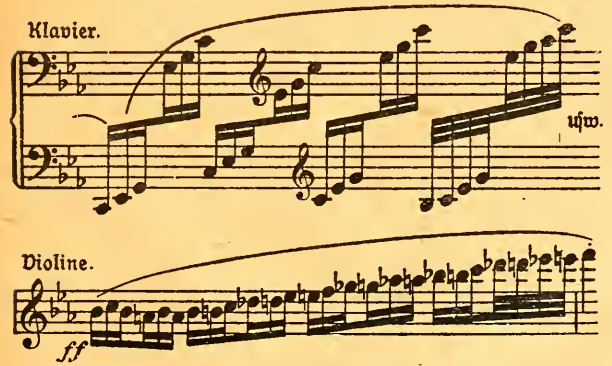
In der vorliegenden Sonate wogt und stürmt es, es bereitet sich ein Gärungsprozeß vor. Es ist eine innere Revolution, ein Kampf gegen die hergebrachte, mehr oder weniger zutage tretende Kultur des Formalen, ein Betonen der Selbstherrlichkeit, des Wertes der eigenen Persönlichkeit. Aus diesem Gesichtswinkel muß man die dritte Sonate für Violine und Klavier betrachten. Dann verstehen wir auch, daß sich neben den erhabensten Gedanken noch Reste von Koketterie mit äußerem Klangreiz finden.

Allegro con spirito.

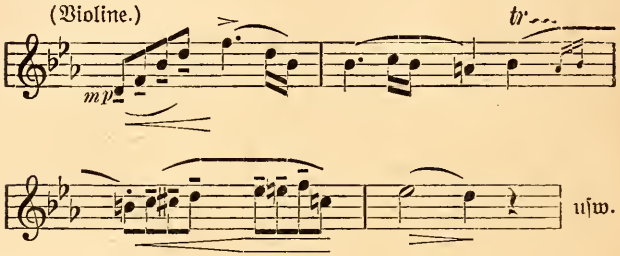
In nervösen, auf- und absteigenden Sechzehntelfiguren beginnt der erste Satz, unruhig suchend:



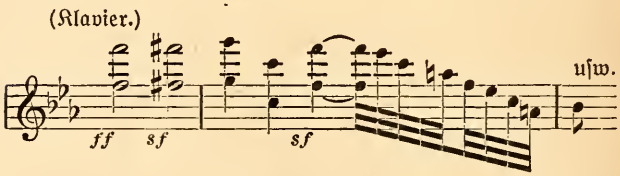
Und diese Ruhelosigkeit teilt sich auch der Violine mit. Es scheint ein dunkles instinktives Hasten zu sein, wonach? wohin? Flackernd schießen die Sechzehntelfiguren im Klavier auf, stärker und stärker werdend, bis zum Fortissimo, an das sich ein blitzartig zischender chromatischer Lauf in Sechzehntel-Triolen anschließt:



Aber da legt sich eine beruhigende Hand auf das aufgeregte Gemüt und das Herz empfindet Ruhe inmitten des tobenden Meers von widerstreitenden Tonwellen:



Doch es ist nur eine Oase in dem vom Samum gepeitschten Wüstenmeer, und weiter stürmt und tobt es, immer mehr gewinnt die Tonflut an wuchtiger Kraft und in den zyklopenhaft hammerartigen Fortissimo-Akkorden:

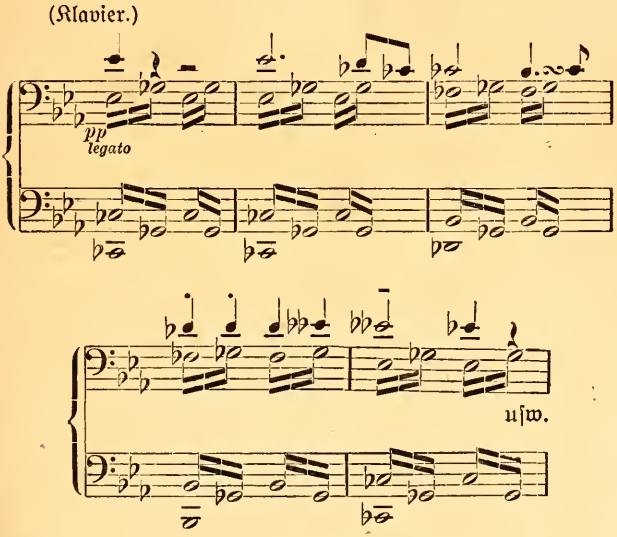


erreicht der erste Teil des Eingangssatzes seinen Höhepunkt, unbefriedigt in sich.

Im zweiten Teil des ersten Satzes hebt das suchende Ringen von neuem an. Leidenschaftlich stürmen die Sechzehntelfiguren, namentlich im Klavier dahin, unberechenbar in nervöser Unruhe.

Umsonst sucht eine zarte Melodie — ein Echo aus dem ersten Teil — sänftigend einzugreifen. Doch dieses, durch zahllose Versetzungszeichen geänderte Motiv hat einen melancholischen Charakter

und wirkt fast deprimierend, wozu noch die gleichmäßige, eintönige, tremolierende Klavierbegleitung in der rechten und linken Hand tritt, ein Bild innerer Zerrissenheit:

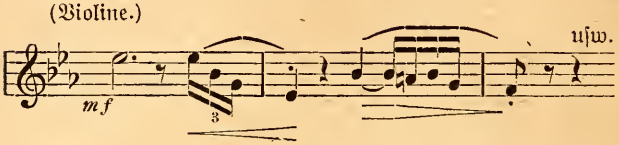


Es klingt resigniert, schmerzbewegt.

Aber des Meisters titanenhafte Seele ist nicht dazu angetan, sich in tatenlosem Dämmern zu verlieren. Wohl liegt der Weg für ihn, den Feuergeist, noch im Dunkeln, doch er weiß, daß sich ihm früher oder später die Pforten öffnen müssen, die zum lichtdurchstrahlten, goldenen Tempel der Unsterblichkeit führen. Und dieser Gedanke gibt den Tönen neuen Aufschwung, neue Energie und frisches Leben.

Wieder erklingt das Hauptmotiv des ersten Teils, in seiner pulsierenden Ausgeprägtheit, einen

scharfen Kontrast zu der kurz vorher herrschenden Depression bildend:

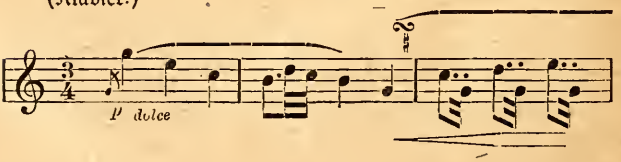


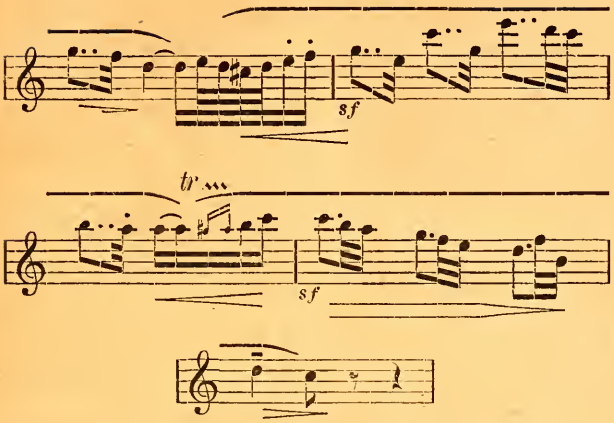
Aufs neue beginnt der klärende Kampf, Gedanken stoßen auf Gedanken, lebenskräftig, aber sie vermögen nicht Harmonie in der Seele auszulösen, es bedarf noch anderer Mittel, in diesem Hexenkessel widerstreitender Gefühle und Strömungen dem mildstrahlenden Bild des Ideals eine bleibende Stätte zu verschaffen, wo es nicht erschüttert wird von den Wellen rastlos sich kreuzender Gefühle.

Adagio con molt' espressione.

Diesen herrlichen, getragenen Satz können wir als das Idealbild betrachten, das der im Sturm und Drang ringenden Seele von ferne winkt, um sie aufzurichten und ihr neuen Mut im Kampf gegen die ihrer Befreiung widerstehenden Kräfte zu verleihen. Es ist gleichsam eine Vision, und in der Tat hat der ganze Satz etwas Traumhaftes, Verschleiertes an sich.

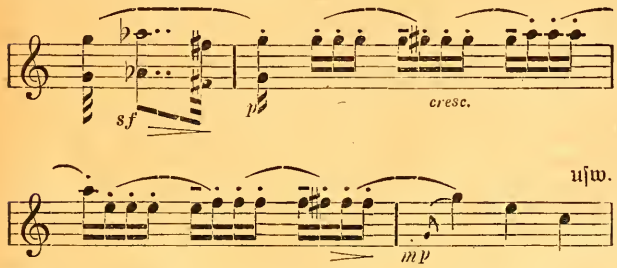
In weichem Piano beginnt das Klavier, einfach und doch von überzeugender Eindringlichkeit:





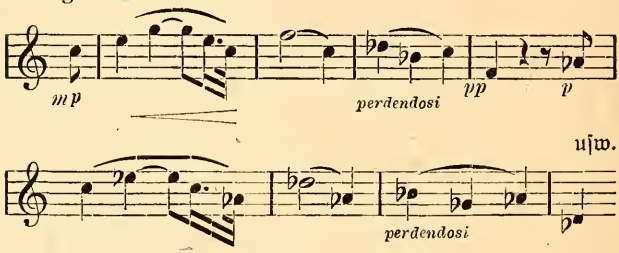
In nachschlagenden Achteln begleitet die Violine mit tiefen Tenutotönen diesen Sang, um dann selbst das gleiche Motiv zu übernehmen, womöglich noch zarter und ätherischer.

Nach einem, in Halbschritten gehaltenen, sehnsuchtsvollen Übergang (im Klavier):



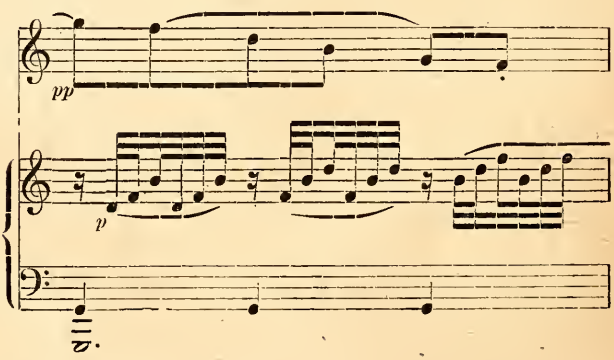
setzt das Thema im Klavier wieder ein, aber es bleibt nicht bei der einfachen ersten Gestalt, sondern es wird kurz variiert, farbenprächtiger, belebender.

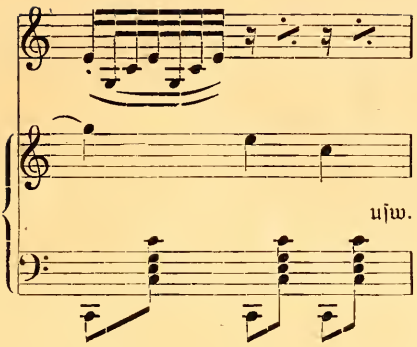
Doch bald sinkt die Melodie wieder in den träumerischen Zustand zurück und verliert sich zu einem gehauchten Pianissimo. Diese Stelle ist von einer bezaubernden, elegischen, mysteriösen Stimmung:



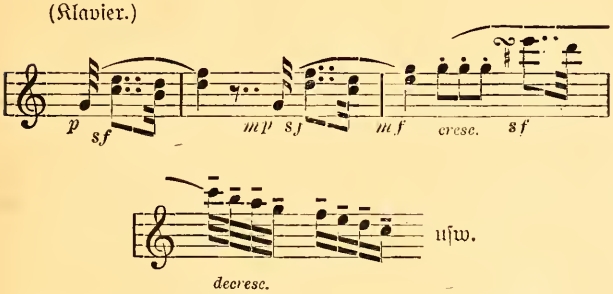
Um diese wie aus weiter Ferne kommenden Töne rankt sich ein üppiges Gewinde von flüchtigen Figuren, die die ernste Melodie umspielen, wie die Sylphen den träumenden Faust lockend umschweben.

Als ein Meisterstück der Kompositionstechnik darf der Übergang dieser Begleitungsfiguren aus dem Klavier in die Violinstimme bezeichnet werden, während ersteres das Eingangsthema wieder aufnimmt:

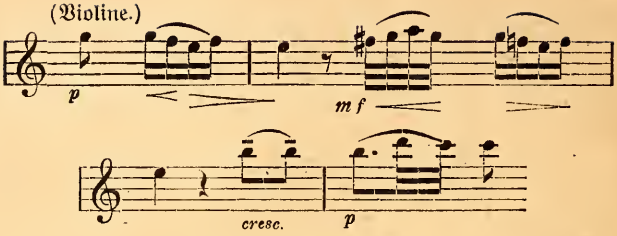




Dieses Eingangsthema läuft in ein dynamisch reich koloriertes, sehnsuchtsvolles Fragemotiv aus, zuerst im Klavier, später in der Violine:



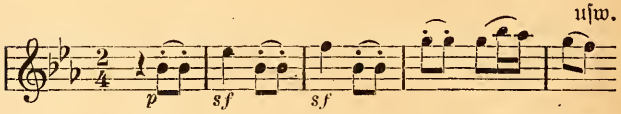
An dieses schließt sich eine in zweiunddreißigstel Gängen aufsteigende Stelle an, die im Klavier in einem zweitaktigen Triller ihren Gipfelpunkt findet und dem Ganzen noch einmal einen farbenprächtigen Glanz verleiht, bevor es in den zarten Tinten schwindender Abendröte schemenhaft enteilt, eine Vision, ein Traum.



Rondo. Allegro molto.

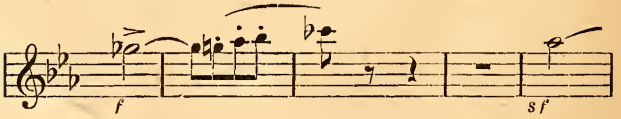
Wie bereits eingangs erwähnt, trägt dieser Satz, wenigstens dem ersten Anschein nach, einen heiteren Charakter. Sieht man jedoch näher zu, so zeigt sich, daß dieses Heitere mehr das Produkt nervöser, suchender Hast ist, ein impulsives Aufflackern gärender Gedanken und Gefühle.

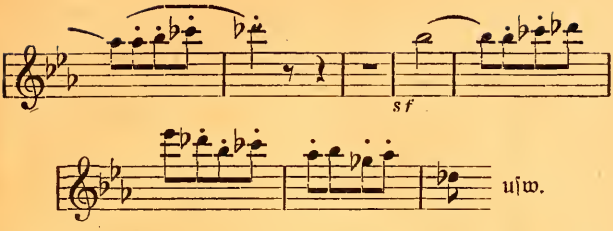
Allerdings zeigt sich durch die stets wiederkehrende Markierung des sieggewissen Hauptthemas:



daß das Stürmen und Drängen bald zu einem positiven Ziel führt, aber die quälenden Zweifel mischen sich immer wieder in die lichtvollen Momente; es ist ein aufregendes Spiel widerstreitender innerer Mächte.

Die folgende Stelle mit ihrem jedesmaligen Aufsteigen, hört sie sich nicht an wie der sehnsuchtsvolle Schrei nach Erlösung aus dem brandenden Meer der Ungewißheit?

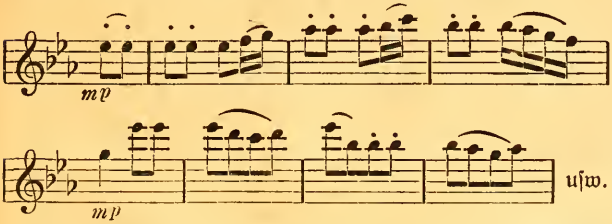




Und in den acht Takten chromatischer Sechzehntel-Passage im Klavier, pianissimo und leggiero, begleitet in der Violine von den eintönigen Achtelnoten des, bezw. es und f, setzt sich diese skeptische Fauststimmung fort, ruhiger zwar, aber nicht minder eindringlich und intensiv.

Diese Stimmung gewinnt für lange Zeit die Oberhand. Es ist, als ob eine dämonische Macht sich dem Emporringen aus Ungewißheit und Dämmerungszustand entgegenstellte und dem Licht, der klaren Erkenntnis des Gewollten, die Pforten verschließe.

Doch endlich ist der aufregende Zwiespalt in der Seele endgültig gelöst: hellstrahlend breitet sich das goldene Licht der Erkenntnis über der Seele aus, das Ich ist zu seinem Recht gekommen, die Individualität hat sich durchgerungen:



Wie ein Jubelhymnus klingt der Satz aus, ein Triumphgesang der siegreichen selbstherrlichen Idee über die alles nivellierende Alltäglichkeit.

Sonate op. 23, in A-moll.

Dem Grafen Moritz von Fries gewidmet.
1801 erschienen.

Wenn auch diese Sonate offiziell dem Grafen Moritz von Fries gewidmet ist, so dürfte doch der ganzen Anlage des Werkes nach, Beethoven eine völlig andere Persönlichkeit bei der Komposition vorgeschwebt haben, der er das Werk widmen wollte, wenn auch nur dem Geiste nach.

Der ernst-leidenschaftliche Charakter des ersten Satzes, der prachtvolle, tiefgehende, stellenweise durch frappierende Wendungen und Einfälle blendende Mittelsatz und der einen hohen Flug nehmende, schnell bewegte Finalsatz weisen auf Vorgänge hin, die das Wesen Beethovens von Grund aus erschüttert haben müssen. Es spielt sich in diesen Noten ein Seelendrama ab, voll Glut und Leidenschaft, voll Sehnsucht, Kampf, Hoffnung und Verzweiflung.

Und dieses, mit dem Herzblut geschriebene Stück sollte Beethoven von Haus aus dem ihm ziemlich fern stehenden Grafen von Fries zugedacht haben?

Die Annahme mag wohl begründet sein, die Entstehungsgeschichte in Verbindung mit Vorgängen zu bringen, die zur Zeit, als diese Sonate entstand (1801), Beethovens ganzes Sinnen und Denken mit elementarer Macht gefangen hielten. Es ist eine jener heißen Liebesepisoden, an denen Beethovens Leben so reich war und die alle so traurig verliefen.

Damals hatte eine tiefe Leidenschaft für ein liebliches Mädchen das Herz des Meisters entflammt. Diese Neigung scheint erwidert worden zu sein, es war die junge, schöne Gräfin Giulietta

Guicciardi, seine Schülerin, der er später offiziell eine Klaviersonate, op. 27 Nr. 2, die berühmte „Mondscheinsonate“ (in Cis-moll) widmete.

Die Verhältnisse waren aber den Liebenden nicht günstig, und der Meister mußte entsagen, mit blutendem Herzen entsagen.

Unter Beethovens Nachlaß findet sich nun ein wahrscheinlich 1801 geschriebener Brief, betitelt „An die unsterblich Geliebte“.

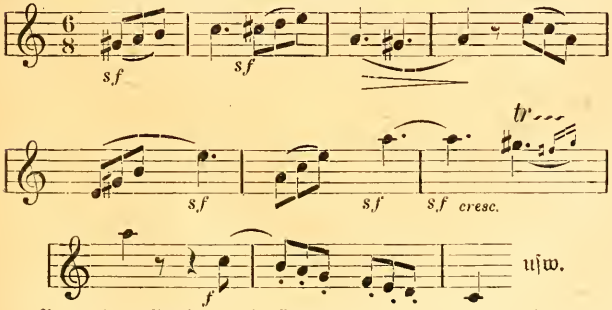
Wer diese „unsterblich Geliebte“ war, geht aus dem Brief nicht hervor, wir werden aber nicht fehl gehen, wenn wir sie mit Giulietta identifizieren. Innere und äußere Gründe sprechen für die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme.

Dieser „unsterblich Geliebten“ scheint Beethoven sein op. 23 in Gedanken gewidmet zu haben.

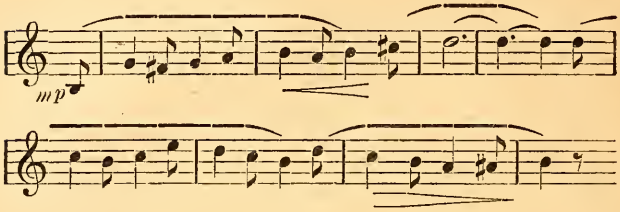
Wenn wir dies als richtig annehmen, so können wir das hohe Pathos verstehen, welches diese Sonate zeigt. Wir finden den Schlüssel zu den geheimen Seelenregungen, den psychologischen Geweben und den feinen Fäden, aus denen diese Sonate sich aufbaut.

Presto.

Ein in leidenschaftlich bewegten Figuren gehaltenes Thema eröffnet die Sonate:

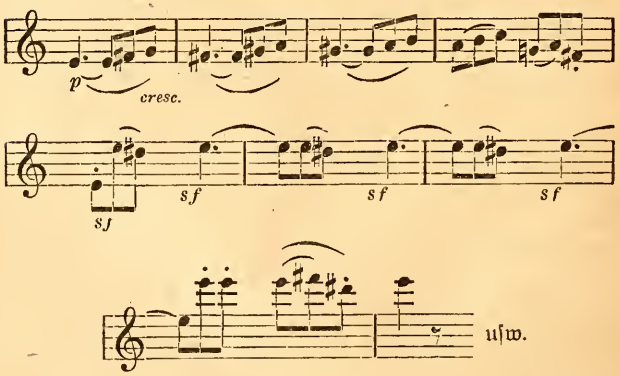


Es wird durch ein zweites abgelöst, das in seiner lieblichen Einfachheit uns das Bild der „unsterblich Geliebten" als hohe Idealgestalt wie eine Vision vor unserem geistigen Auge entstehen läßt:

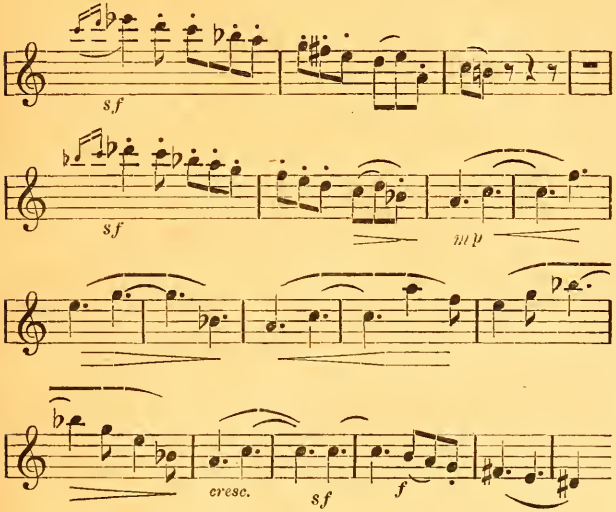


Dieses Thema wird weiter ausgebaut und beleuchtet, die Konturen werden mit sanften Farben ausgemalt, mit einer Liebe, wie es nur die Liebe vermag.

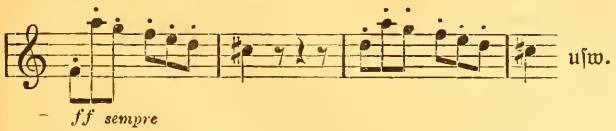
Und als ob sich die leidenschaftlichen Wünsche beim Gedächtnis an die „unsterblich Geliebte" in gesteigertem Maße geltend machten, jagen sich die Figuren in fliegender Hast. Die Seele kennt keine Ruhe in dem Labyrinth von Wünschen, sie drängt weiter und weiter bis zum Schluß des ersten Teils:



In dem zweiten Teil des ersten Satzes wird die ganze Wucht der wildwogenden Leidenschaften entfesselt. Wie von einem Orkan werden die Tonwogen gepeitscht, mächtig erbraust die Brandung und türmt sich zu gigantischen Bergen. Es ist ein Bild von erhabener Größe, majestätischer Wirkung: der Kampf der Seele mit dem Geschick.



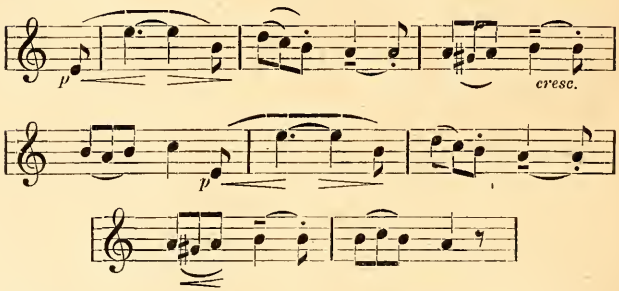
Die in Trotz sich aufbäumenden Staccato-Figuren in Fortissimo:



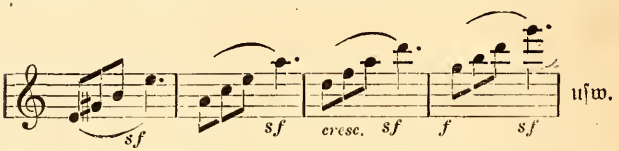
reden die energische, die Titanensprache eines Menschen, der das Geschick unter seinen Willen zu beugen unternimmt.

Es liegt eine elementare Wucht in diesen Gängen, ein Betonen der selbstherrlichen Überlegenheit des sich seiner Macht bewußten Ich.

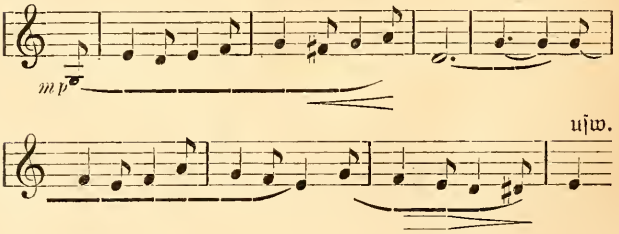
Aber diese momentanen stolzen Erhebungen machen wieder weicheren Regungen Raum, gleichwie des Meeres Wogen sich heben und senken:



Nach nochmaligen aufstrebenden Gängen, die die Seele in hohe Regionen zu tragen bestimmt scheinen:



setzt die lichte Melodie des ersten Satzes wieder ein, diesmal eine Terz tiefer, was ihr nur noch sympathischeren Wohllaut verleiht:

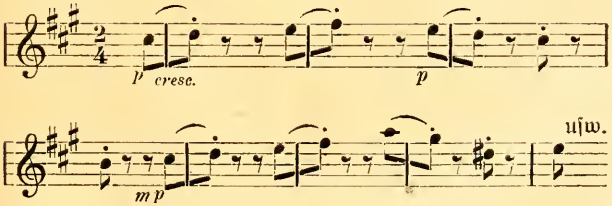


Dieses Thema ist der lichte Stern, der sowohl in dem ersten, wie auch dem zweiten Teil des Eingangssatzes auf das Meer von leidenschaftlicher Erregung in mildem Glanz herabschaut. Es ist das treibende Agens für die Entwickelung des ganzen Satzes, der intellektuelle Urheber all der verschlungenen, leidenschaftlich bewegten Figuren, an denen dieser Satz überreich ist.

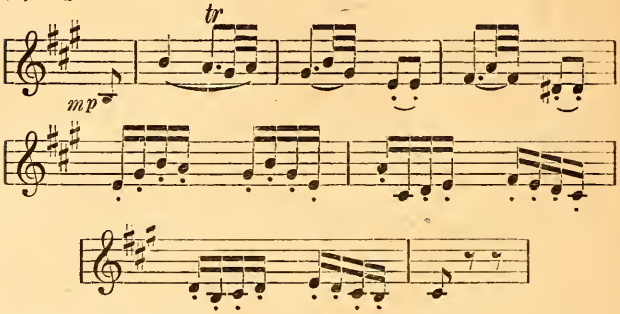
Andante scherzoso, piuttosto Allegretto.

Die Bezeichnung scherzoso ist nicht in dem Sinne aufzufassen, als handele es sich um leichtfertige Tändelei, in diesem, wie bereits eingangs erwähnt, prachtvollen, tiefgehenden Satz spricht sich vielmehr die Fröhlichkeit eines in allen seinen Fasern glückdurchglühten Herzens aus. Mag dieses Glück nun ein greifbares sein, oder ein nur in Gedanken bestehendes, ein visionäres, platonisches, wir wissen es nicht zu entscheiden, jedenfalls verlieh der Gedanke an die „unsterbliche Geliebte", wie wir anzunehmen berechtigt sind, dem Meister den hohen Flug, die süße Innigkeit, das himmelanstürmende, in höhere Sphären hinaufziehende Gepräge dieser Musik.

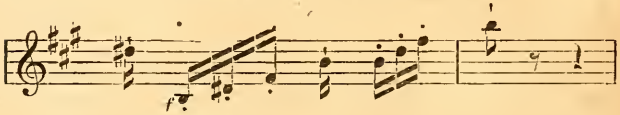
Die längere Eingangsstelle mit den durch Pausen unterbrochenen Takten wird man wohl mit den Pizzicato-Akkorden einer Laute vergleichen dürfen, die eine Serenade einleiten:



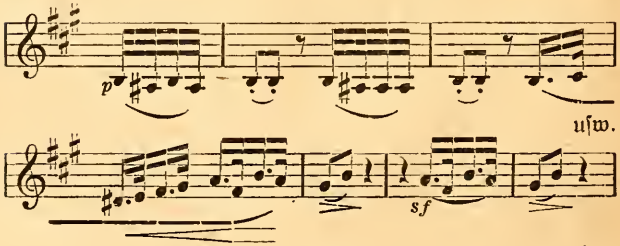
Dieser Vergleich erscheint um so gerechtfertigter, als sich an diese Akkorde liedartige Figuren anschließen:



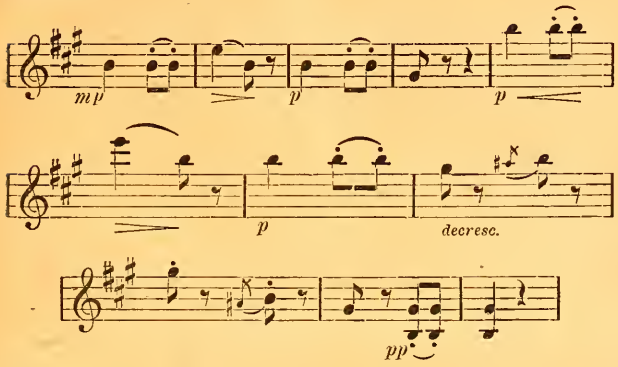
Die Staccato-Sechzehntelpassage in obigem Beispiel markiert trefflich das Nach-, bezw. das Zwischenspiel. Der Schluß dieser Stelle hält sich ganz im Rahmen des Serenadentones:



Der nun folgende abwechselnde Zwiegesang zwischen den beiden Instrumenten ist von reizender Wirkung, es liegt ein zartduftiger Maienhauch über dieser Stelle, taufrisch und unberührt von den sengenden Strahlen der Leidenschaften:



Mit dem durch seine edle Einfachheit zu Herzen dringenden Schlußmotiv:



geht der erste Teil des getragenen Satzes zu Ende.

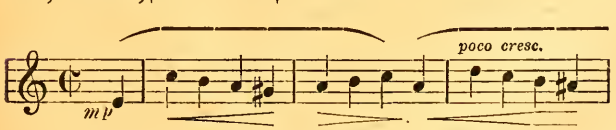
Der zweite Teil setzt wieder mit der serenadenartigen Tonfolge ein, und nach wenigen Modulationen wiederholen sich mit einigen kleinen Varianten die Themen des ersten Teiles.

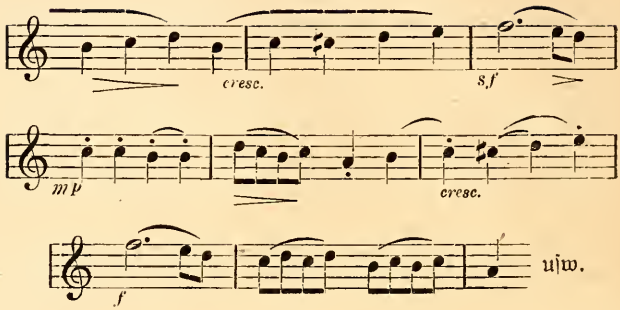
In diesem Andante liegt eine Welt innigster Gefühle, so ideal, so verklärt, daß wir ins Innerste von der Macht dieser edlen, einfachen Töne ergriffen werden.

Allegro molto.

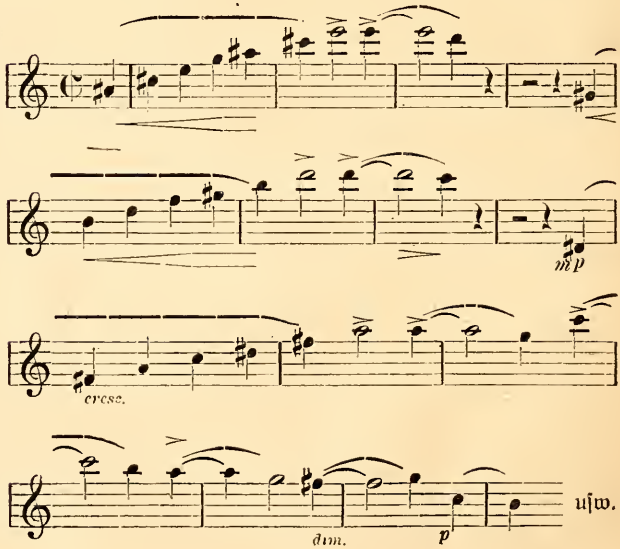
In diesem Satz paart sich elementare Leidenschaft mit großzügigem Gedankenaufschwung.

Schon das Eingangsthema, das von dem Klavier begonnen und von der Geige aufgenommen wird, reißt uns mit sich fort, es ist eine Sprache von nachdrücklichster Beredsamkeit:





Immer eindringlicher gestalten sich die Töne, sie streben nach oben, gleichsam als wolle sich die Seele mit all ihrem leidenschaftlichen Verlangen über die Wirklichkeit erheben, die Fesseln sprengen, die sie in ihrer Freiheit hemmen wollen:



Die eingefügten Synkopenstellen klingen wie Schmerzensschreie, wie unterdrückte Rufe nach Befreiung aus den Banden der Konvenienz und der Engherzigkeit. Die drei Takte Adagio scheinen den Gipfelpunkt der leidenschaftlichen Erregung darzustellen oder auch eine Art Erschöpfung in dem Chaos der sich jagenden Gedanken.

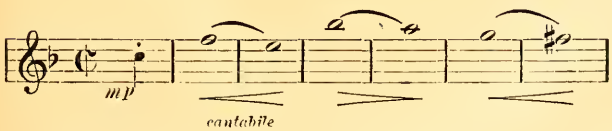
Aus der Klavierpartie klingt die gleiche Figur wie ein Echo, der Phantasie weiten Spielraum lassend.

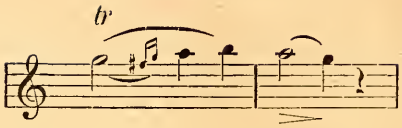
Bei a tempo setzt das erste leidenschaftliche Thema wieder ein. Die kurze eingelegte A-dur-Stelle mit ihren hammerschlagartigen Stakkato-Akkorden gleicht dem Pochen des Herzens, das in unruhvoller Hast nach dem ihm vorschwebenden Ideal verlangt, fieberglühend, glückdürstend.

Und wieder folgt das Eingangsthema, welches gleichzeitig den ganzen Satz beherrscht, macht aber bald einer längeren F-dur-Stelle Raum, die mit einem prachtvollen Cantabile anhebt, das von dem Klavier in wenig veränderter Form aufgenommen wird.

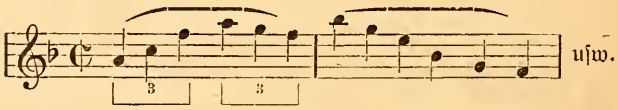
Diese Gesangstelle ist wieder einer jener milden Lichtblicke, die Beethoven des öfteren in seinen Werken über den wild treibenden Wogen der Leidenschaften erglänzen läßt. Nicht nur ein äußerst geschickter Kontrast wird hier geschaffen, sondern der Hörer gewinnt auch Zeit, sein urteilendes Selbst aus dem Chaos des Tonmeeres zu erheben und Herr der Situation zu bleiben.

Dieses Thema:

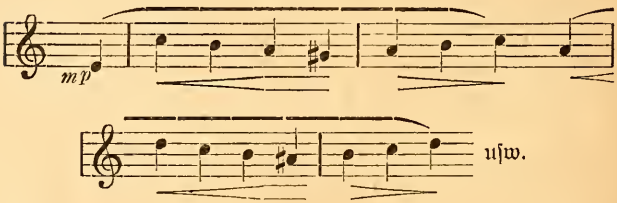




wird vom Klavier, oder, wenn es im Klavier auftritt, von der Violine mit Triolen begleitet, die den allabreve-Takt in zwei Teile zerlegen und ihm dadurch einen rhythmisch wohlgegliederten Unterbau geben, gleichmäßig, aber doch in sich bewegt, voll Leben:



Nach einer interessanten Modulation geht die F-dur-Einlage wieder nach A-moll zurück, und nach wiederholtem Auftreten des Leitmotivs:



und lebhaft bewegten Achtelfiguren schließt dieser ruhelose, leidenschaftliche Satz, nicht in geräuschvollen Passagen und mächtigen Akkorden, sondern leise verhauchend, gleich als ob die Seele sich wieder vor den profanen Blicken der Außenwelt verschließen und ihr Idealbild, als heilig, für sich allein bewahren wolle.

Sonate op. 24, in F-dur.

Dem Grafen Moritz von Fries gewidmet.
1801 erschienen.

Wohl die bekannteste und meist gespielte Violinsonate Beethovens ist die in F-dur, op. 24. Kein Wunder, ist sie doch so frohbewegt, so hoffnungsfreudig, daß sie in aller Herzen Widerklang findet, überall Licht und Sonne verbreitend.

Man hat ihr den Namen „Frühlings-Sonate" gegeben, nicht als ob sie in Art programmatischer Musik den Frühling, wie er sich im Sang und Jubel der Vögel und dergleichen darstellt, wiedergeben wollte, nein, „Frühlings-Sonate" heißt sie wohl deswegen, weil sie den Herzensfrühling weckt, die Zeit der Hoffnung, der goldenen Ideale.

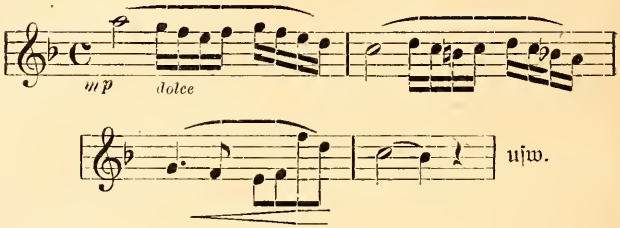
Gerade deswegen steht Beethoven so hoch, weil er der musikalische Interpret des Seelenlebens ist, wie es sich kundgibt in den verschiedenen Phasen des Menschenlebens. Diesem Tonmeister ist die Sprache der naiven, reinen Freude bekannt, er vermag dem Schmerz Ausdruck zu leihen und zieht uns hinab in die tiefsten Tiefen trostloser Melancholie, heiß brennender Sehnsucht, wild bewegter Leidenschaft. Er kennt das Herz, wie kein zweiter, und leiht der Herzenssprache Worte, Worte freilich nicht im gewöhnlichen Sinn, sondern solche, die nur wieder das Herz versteht, er spinnt geistige Fäden unter den Individuen und schafft Sympathien zwischen Seelen, die sich in der sozialen Welt kalt gegenüberstehen.

Aber man muß der Beethovenschen Musik sein Innerstes zu öffnen verstehen, soll sie ein Echo dort wachrufen. Ein Siegfried muß man sein oder ein König Salomo, denen die Vogelsprache kund war, sonst — ja sonst ist die Beethovensche

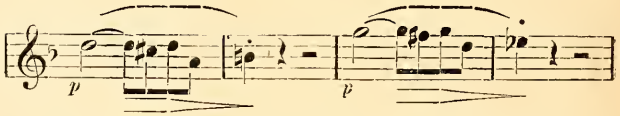
Geistessprache nur Schall, Luft. Nur Verwandtes vermag Verwandtes ganz zu verstehen.

Allegro.

Schon die ersten Takte:

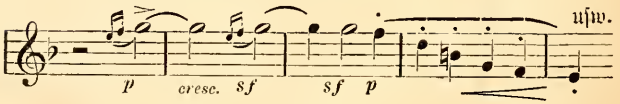


bringen eine stillvergnügte, wolkenlose Gemütsstimmung zum Ausdruck; ruhig gleiten die Tonfiguren dahin, blau und heiter lächelt der Himmel und die Seele spiegelt sich in dem glatt dahinfließenden Strom der Gefühle. Klingt die Figur



nicht wie die im Übermaß des Glücks gestellte Frage „Ist's nicht Glücks genug?"

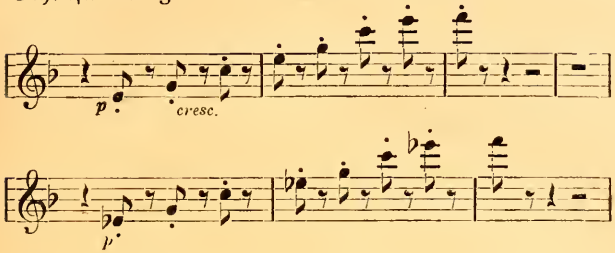
Und das gleich darauf folgende, zweimalige:



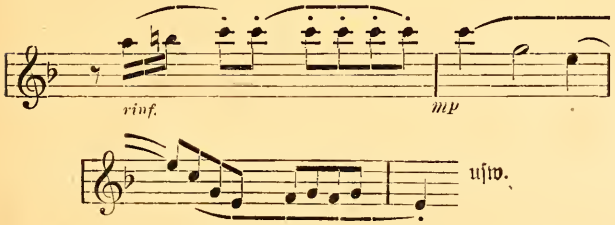
ist es nicht eine jubelnde Bejahung; ein rückhaltloses Zugeständnis, daß die Welt so schön und das Herz überfließe vor Seligkeit?

Ja, dieses Glücksgefühl scheint sich sogar so mächtig zu regen, daß es sich zu einer Sprache

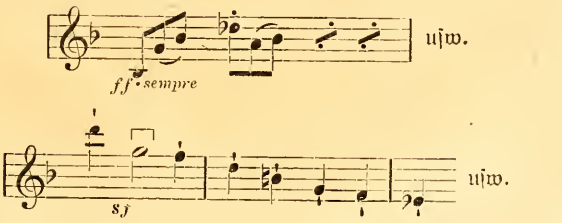
erhebt, die faſt wie eine Herausforderung an das Schickſal klingt:



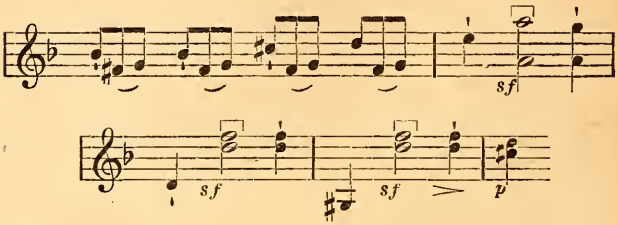
Aber das Schickſal iſt gütig genug, dem überſeligen Menſchenkind dieſe etwas frivole Frage nicht zu beantworten und ſo glaubt das Herz, in ſeiner Weiſe ſich die Erwiderung ſelbſt geben zu können, ſelbſtredend dahin lautend, das es ſein Glück für maßlos und unwandelbar hält:



In dem zweiten Satz des Allegros erweitert ſich die gehobene Stimmung zu rauſchenden Tönen der Freude:

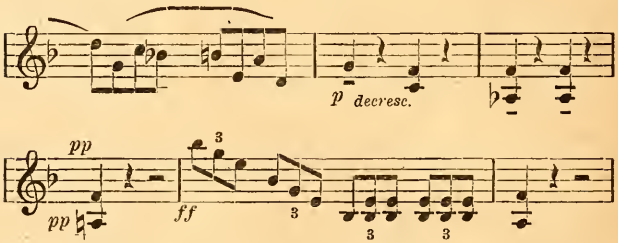


Sie steigern sich zu energischen Akkorden in der Violine, vom Klavier in Triolengängen begleitet, die nach oben streben, dem Licht, der Sonne zu:



Und wie die Wellen des Meers bald oben mit dem Wind und der Sonne spielen, bald in der Tiefe verschwinden, so wechselt auch hier die Stimmung; aber der Grundton bleibt immer die helle Freude am Leben, die Lust am Sein.

Charakteristisch für diese abwechslungsreiche Nüanzierung der Gefühlsäußerung ist nahe am Schluß des Satzes die Stelle:



Es ist, als ob ein plötzliches Erwachen aus einem süßen Traum erfolgt, ein Erwachen zu energischster Lebensbejahung.

Und diese positive Stimmung behält bis zum Schluß des Satzes die Oberhand: mit einem stürmischen Aufjubeln in Fortissimo endet dieses ton- und lebensfrohe, prachtvolle musikalische Gebilde.

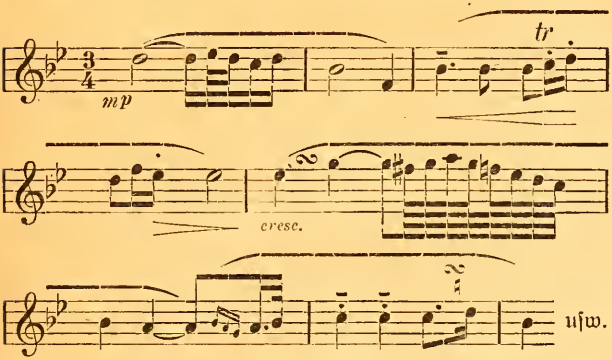
Adagio molto espressivo.

Heiliger Friede liegt über diesem Adagio ausgebreitet, tiefe, hehre Ruhe.

Leise erhebt das Klavier seine Stimme zu einem unsagbar innigen Sang, den die Violine in schlichter Weise begleitet. Aber in dieser einfachen Begleitung liegt ein Meer von Gedanken, von Gefühlen, die es im Herzen weckt.

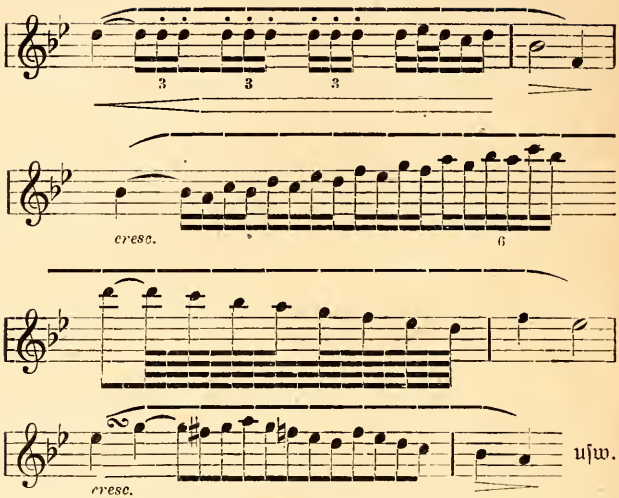
Dann nimmt die Geige das führende Wort, und es ist ein Sang von Glück, das im Herzen Wohnung genommen.

Wie das hohe Lied der dem Innersten entstammten Freude muten uns diese Töne an, sie wirken in ihrer edlen Einfachheit bezwingend:

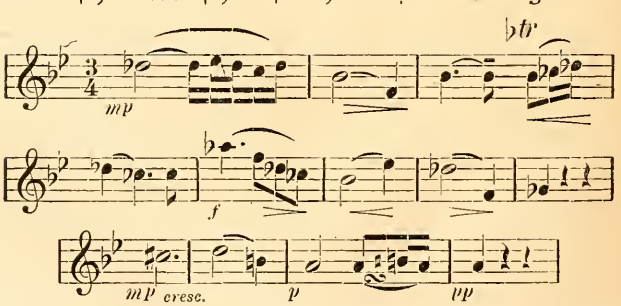


Nach diesem herrlichen Eingangsthema setzt sich der Wechselgesang zwischen Klavier und Geige fort, beide scheinen sich nicht genug tun zu können in dem erneuten Ausmalen all des Glücks, der Freude.

In dem Klavier wird das Thema durch kadenzartige Figuren erweitert und noch lebhafter ausgemalt, wodurch eine äußerst wirkungsvolle Steigerung erzielt wird:



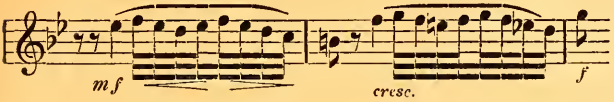
In diese Hochflut der gesteigerten Gefühle mischt sich ein elegischer Zug. Es ist das fast unbewußt zum Ausdruck gelangende Empfinden, daß sich jeder Freude ein herber Tropfen beigesellt. Das Herz ist unersättlich in seinem Suchen nach Glück, eine volle Befriedigung findet es nicht, wie auch die Sonne leuchten und der Lenz seine reichsten Gaben in verschwenderischer Pracht ausstreuen mag:



In dem vorletzten Takt des obigen Motivs liegt wieder das den Beethovenschen Adagios eigene verträumte Sinnen, jener verschleierte Blick in eine geahnte Welt, ein fernes Eden, vor dem ein Cherub mit flammendem Schwert steht, der nur dem weicht, der sich auf Schwingen des Geistes, geläutert von Selbstsucht und materiellen Fesseln, emporzuheben vermag.

Diese Stimmung bleibt die herrschende bis zum Schluß.

Nachdem noch einmal das Sehnen zu einem gesteigerten, fast leidenschaftlichen Ausdruck kommt:



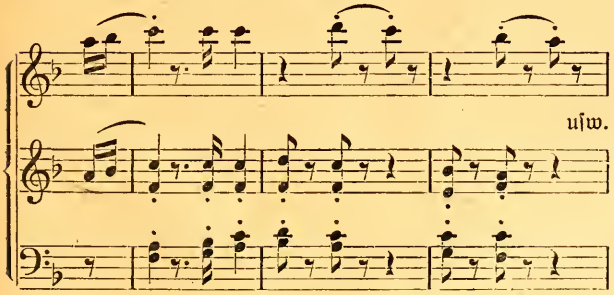
verhaucht dieser Hymnus auf die Freude im leisesten Pianissimo.

Scherzo. Allegro molto.

Das Scherzo der „Frühlings-Sonate" ist von köstlichem Humor.

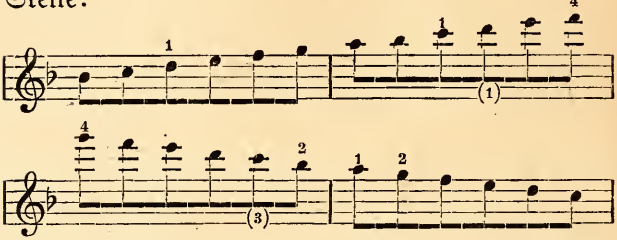
Wie zwei ausgelassene Kinder jagen sich Klavier und Geige, ein amüsantes Spielen und Necken.

Das fortwährende Nachschlagen der Violine wirkt in hohem Maß belustigend:



Der helle Frühlingsjubel lacht aus diesen Noten, Kobolde sind's, die sich verstecken und haschen.

Im Trio geht die wilde Jagd los, Klavier und Geige veranstalten einen Wettlauf, aus dem beide als gleichberechtigte Rivalen hervorgehen. In der Stelle:

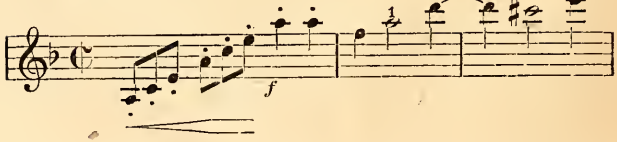


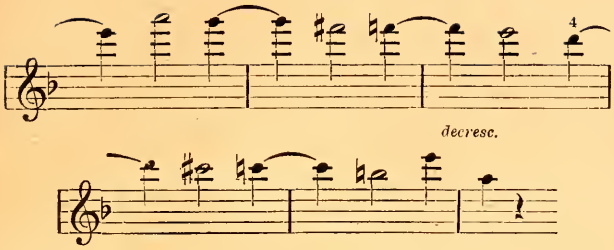
tut man gut, den angemerkten Fingersatz zu wählen. Der eingeklammerte, wie man ihn mitunter sieht, ist unpraktisch, da der Sprung von der 3. in die 6. Lage und umgekehrt zu schwer und bei der Schnelligkeit des Tempos nicht angebracht ist.

Rondo. Allegro non troppo.

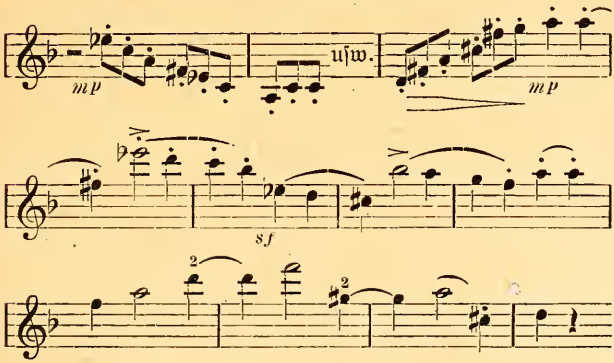
In diesem Satz spricht sich wieder die behagliche, stille Freude über das im Glanz der Sonne liegende selige Heute aus, ohne viele Reflexion.

Damit soll aber nicht gesagt werden, daß sich nicht hin und wieder auch hier Gedanken einstellen, die ernsterer Natur sind. Wie der Lenz seine Stürme hat und Wolken die Sonne verdunkeln, so kommen auch in diesem Rondo Tonfolgen zur Geltung, die an Stürme gemahnen, freilich nur vorübergehende:



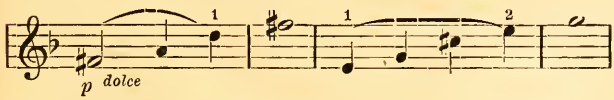


Und die Windsbraut jagt weiter:

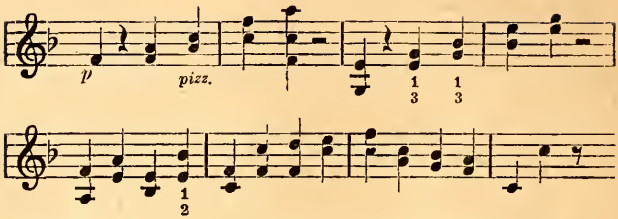


In den synkopierten Stellen erreicht der Sturm jedesmal Höhepunkte, während die Triolen-Passagen mehr das Drängen und Vorwärtsstreben andeuten.

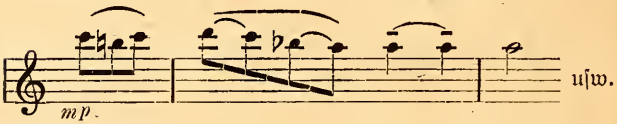
Aber nicht lange duldet der Frühling den rauhen Sturmgesellen. Nach Regen folgt Sonnenschein: Heiter setzt eine zarte Melodie ein:



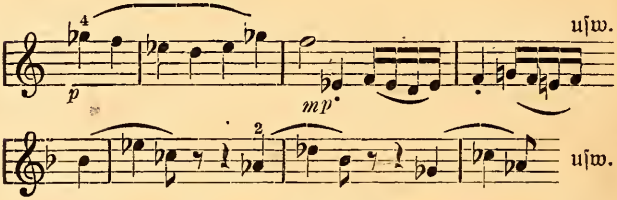
Und wie Friedensglocken klingen die Pizzicato-Akkorde der Geige:



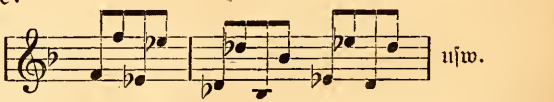
Wieder tritt das heitere Anfangsthema:



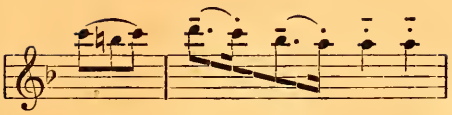
ein, führt aber noch einmal zu einer leidenschaftlich bewegten Stelle:



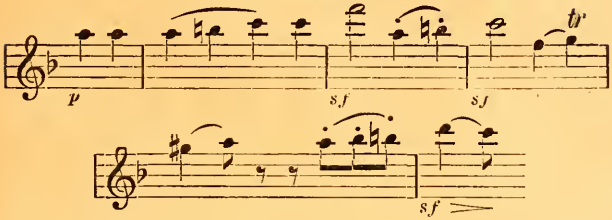
Die in Achtelnoten fortschreitenden Oktavengänge:



die bald im Klavier, bald in der Violinstimme die Melodie begleiten, geben dieser Stelle ein etwas düsteres Kolorit, doch die Freude, die Sonne, welche dem ganzen Opus das charakteristische Gepräge verleihen, kommen nun endgiltig zum Durchbruch, zuerst in dem mit punktierten Noten versehenen Hauptthema:



hauptsächlich aber in dem brillanten Schluß:



Dieser Schluß ist gleichsam ein Zusammenfassen, ein letztes Aufflackern der Freude, es ist der Endakkord in der ewig jungen Frühlings-Symphonie.

Sonate op. 30 Nr. 1 in A-dur.

Dem Kaiser Alexander I. gewidmet.
1802 erschienen.

Die Vorgänge des Seelenlebens spielen sich in geheimnisvoller Tiefe ab, niemand vermag sie zu verfolgen, niemand ihren Ursprung zu ergründen. Insbesondere von dem Künstler gilt dies, dem die Gottheit einen Blick in ihr urewiges Wesen gestattete, damit er dem sterblichen Geschlecht einen Strahl des Himmelslichts zeige, der das Dunkel des Erdenlebens erhelle und belebe.

Die einer übersinnlichen Welt entstammenden Lichtgedanken in Worte zu fassen, ist unmöglich, und nur annähernd vermag man die Grundstimmung festzuhalten, welche den Künstler beim Schaffen leitete.

Namentlich in Werken der Tonkunst ist es überaus schwierig, der herrschenden Idee auf die Spur zu kommen, und der Deutungen gibt es zahllose, die bald mehr, bald weniger das Richtige treffen.

Gerade bei Beethoven, dessen ganze Musik nur Seelenmalerei ist, stoßen wir bei der Interpretation auf große Schwierigkeiten.

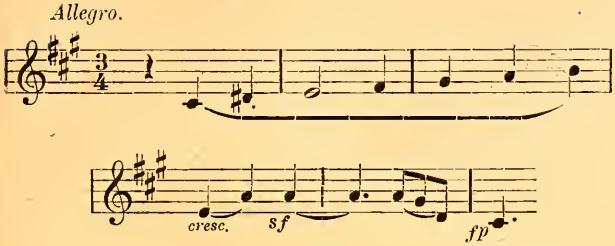
Während er in seinen großen Instrumentalwerken, den Sinfonien, Quartetten usw. kosmopolitische Ideen zum Ausdruck bringt, dienen ihm in den Sonaten Episoden des individuellen Seelenlebens zum Vorwurf. Niemals aber geht er in schematischer Nachahmung äußerer Vorgänge auf, sie dienen ihm höchstens als Motive.

Bei der A-dur-Sonate op. 30 Nr. 1 glauben wir nicht fehl zu gehen, wenn wir sie als den Ausdruck eines sehnsüchtigen Verlangens nach Rückkehr des verschwundenen goldenen Zeitalters bezeichnen, nach Frieden auf all die Kriegswirren, die damals die Welt in Atem und Aufregung hielten.

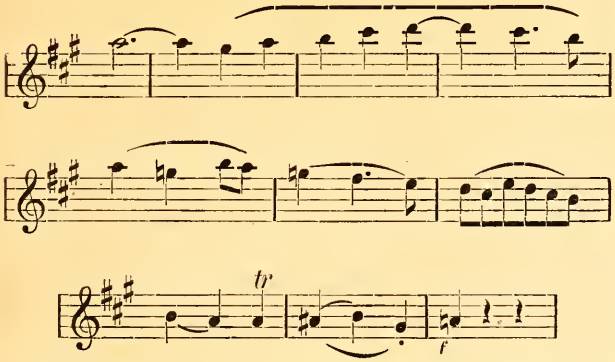
Auf Beethoven, der die Natur leidenschaftlich liebte, und in ihr eine zweite Mutter erblickte, mußte der Gegensatz zwischen der idyllischen Ruhe der ländlichen Gefilde und den widrigen politischen Vorgängen einen tiefen Eindruck machen und in ihm den Wunsch erwecken, in das „goldene Zeitalter", wie es ein Ovid schildert, oder in die Zeiten der Hirtengesänge Vergils, die uns aus den Eklogen so anmutig herüberklingen, zurückversetzt zu werden.

Im einzelnen lassen sich natürlich keine zwingenden Belege hierfür aus der Musik beibringen, aber die ganze Stimmung deutet auf derartige Gemütsvorgänge hin.

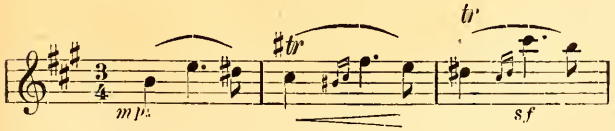
Schon die Eingangstakte enthalten ein Verlangen, einen elegischen Zug:

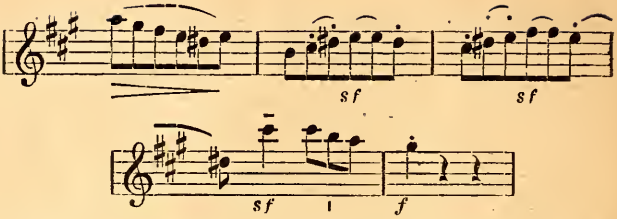


In noch erweitertem Maß ist dieses Verlangen in der gleich darauf folgenden Stelle ausgesprochen:



Einige Takte später erhebt sich eine einfache, edle Melodie. Sie klingt wie der ländliche Ton einer Schalmei, einer Hirtenflöte, die der am murmelnden Bach, im Schatten einer Ulme gelagerte Jüngling in sanften Weisen ertönen läßt:

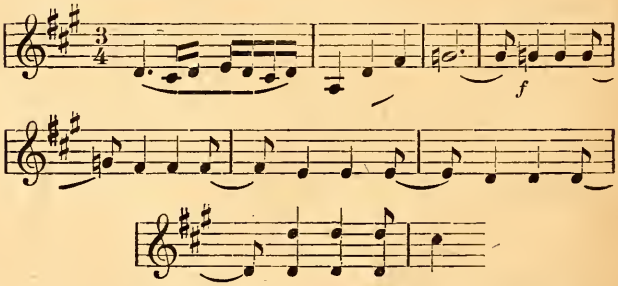




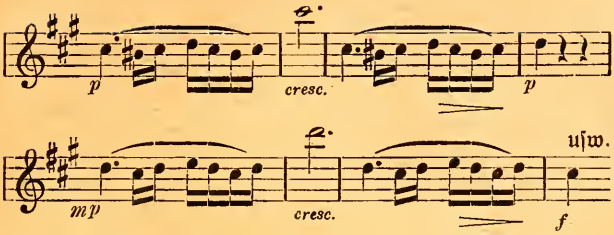
Man empfindet förmlich, wie aus diesen und den folgenden Notengruppen die heitere, naive Freude am Dasein spricht, „von des Gedankens Bläſſe nicht angekränkelt“; der Mensch fühlt sich im Einklang mit der Natur, ihre Forderung entspricht seinen Wünschen, es herrscht völlige Harmonie.

Das ist das „goldene Zeitalter“, von dem die Dichter singen, jenes glückliche Eden, das im Gedächtnis der Völker lebt, die Zeit ihrer unwiderruflich verlorenen Kindheit.

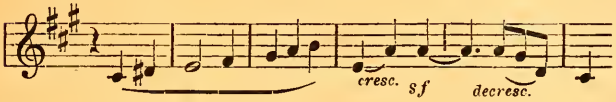
Der zweite Teil des Allegros setzt mit einem, zum Teil schon im ersten Satz angedeuteten Motiv ein, das an frohen Tanz gemahnt, den die Oreaden und Dryaden, die ländlichen Gottheiten, zum Klang der Panflöte beginnen:



Und der Tanz geht in Neckerei über, gleichsam ein gegenseitiges Herausfordern zu allerlei harmlosem Unfug:



Noch einmal kommt das elegische Anfangsthema zur Geltung:



wird jedoch nicht weiter ausgesponnen und macht bald dem Tanzmotiv wieder Platz, welches das Allegro frohgemut abschließt.

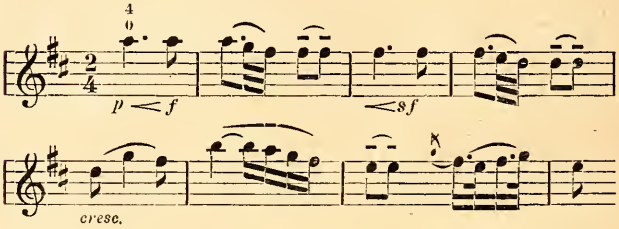
Adagio molto espressivo.

Wie eine Sage aus fernem Märchenland tönen diese erhabenen und doch so überaus einfachen, edeln Klänge an unser Ohr. Es ist ein Sang, eine Reminiszenz an jene goldene Zeit der Jugendideale, da die Welt offen vor uns lag und das Herz gläubig in die Zukunft schaute, aus jener Zeit, da alles, was uns entgegentrat, uns ein Wunder dünkte und der zersetzende Verstand den poetischen Hauch von der Natur noch nicht abstreifte.

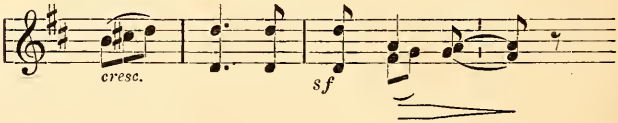
Darum war uns damals die Welt so groß, so vielseitig, so begehrenswert, weil sie von unserer Phantasie belebt war, weil wir jeder Erscheinung, die uns entgegentrat, unser eigenes Ich unterlegten, kurz, weil unser Geist nicht mit verallgemeinernden Begriffen, sondern mit sinnlich wahrnehmbaren Einzelwesen sich beschäftigte.

In dem Adagio dieser Sonate wird dieses hohe Lied von der goldenen Zeit gesungen, da wir „mit Märchenaugen die Wunder der Welt tranken".

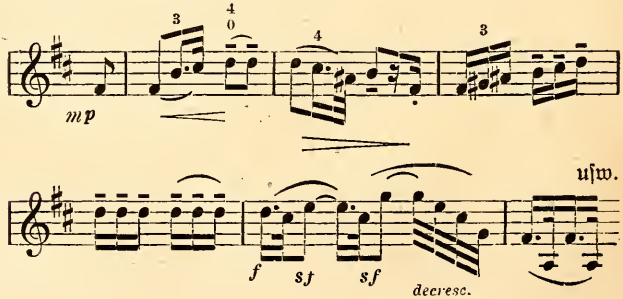
Lieblich erhebt es seine Stimme:



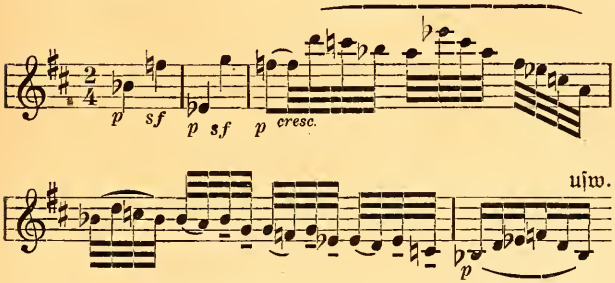
und bringt sein erstes Motiv mit der ernst-feierlichen, ein Meer von Sehnsucht in sich bergenden Melodie zum Abschluß:



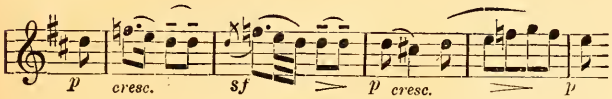
Und das Lied setzt sich fort. Golden leuchten die Strahlen der Jugendsonne hinein und verklären die Töne zu einem weihevollen Hymnus. Lebhafter werden die Erinnerungen, aber sie versinken in selige, unbewußte Träume.



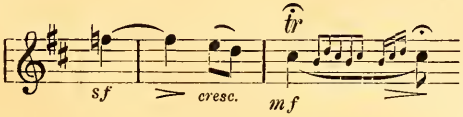
Aus dieser weltvergessenen Stimmung erhebt sich ein Ton, der durch seine elegische Färbung zeigt, daß die Seele des Kontrastes zwischen einst und jetzt inne wird. Es ist der urewige Abstand zwischen Ideal und Wirklichkeit, der hier zum Ausdruck kommt:



Dieses Innewerden der rauhen Wirklichkeit gegen das selige Einst, das uns die goldene Zeit der Jugend bot, verschärft sich zu schmerzlicher Klage:

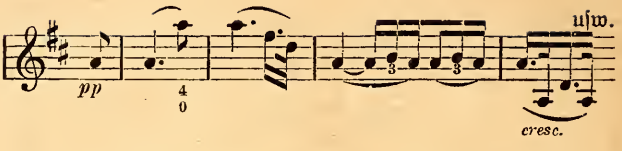


die mit einem, in Gestalt einer länger angehaltenen Trillerfigur zum Ausdruck gebrachten Weheruf schließt:

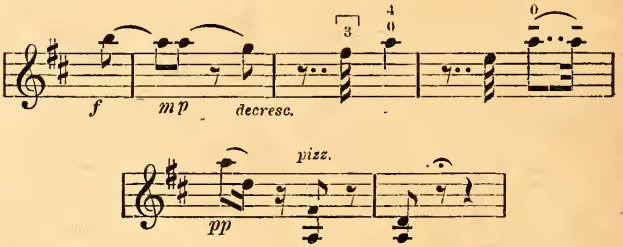


Doch die selige Stimmung des Jugendtraums behält die Oberhand.

Wieder setzt der edle, einfache Sang ein:

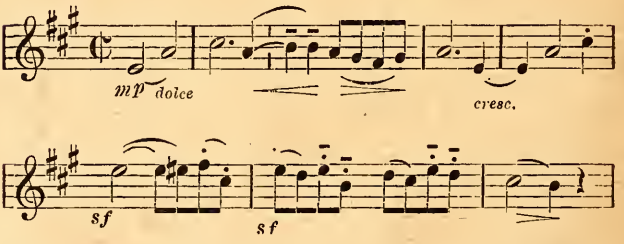


Der Schluß ist von herrlicher, einzigartiger Wirkung. Es ist, als ob die Seele in Wehmut Abschied nehmen wolle von dem weit, weit abliegenden Lande ihrer seligen Träume, in das sie einen Rückblick tun durfte, ein Abschied für ewig:

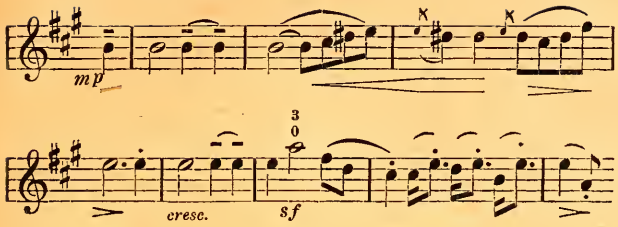


Allegretto con variazioni.

Das Thema bietet uns wieder das Bild idyllischer Ruhe und heiterer Gelassenheit:



Es erhebt sich sogar in natürlicher Folge der inneren Seelenharmonie zu einem gewissen Humor, ja selbst zu Neckerei:



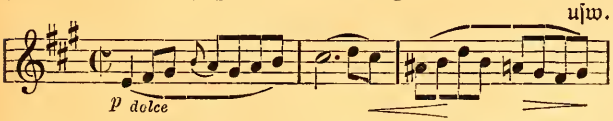
Variazione I.

In dieser Variation findet ein lustiges Haschen und Nachjagen zwischen den beiden Instrumenten statt. Es ist, als ob Faune und Satyre mit den Nymphen im Spiel sich vergnügen und der Berggott Pan mit der Syrinx seine Weisen dazu ertönen lasse.

Die zwischen Klavier und Violine abwechselnden Triller geben ein gar munter bewegtes Bild ab.

Variazione II.

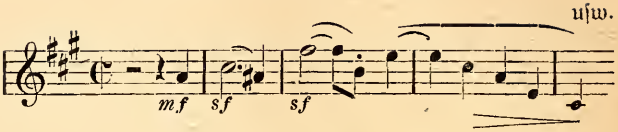
Ein weicher Sang ist hier der herrschende Zug. Man könnte an Daphnis denken, der seiner Chloe seine Liebe in süßen Tönen klagt:



Ein anmutiges Bild naiver Tonfreudigkeit.

Variazione III.

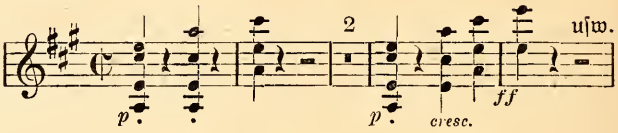
Aber „das goldene Zeitalter" erschöpfte sich nicht in süßem Liebesgetändel, es gab auch rauheren Stimmungen Raum. Gleich der Natur hat es seinen Sonnenschein und Regen. Auch im Olymp bei den seligen Göttern schüttelte zeitweise Allvater Zeus seine Locken und die Erde erbebte:



Dieser episodisch, hier vorbereitete Aufruhr steigert sich in

Variazione IV.

zu seiner Höhe. Wie Donnerschläge dröhnen die Akkorde, sich in der Heftigkeit steigernd:

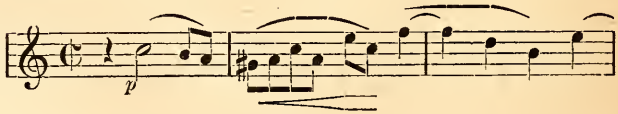


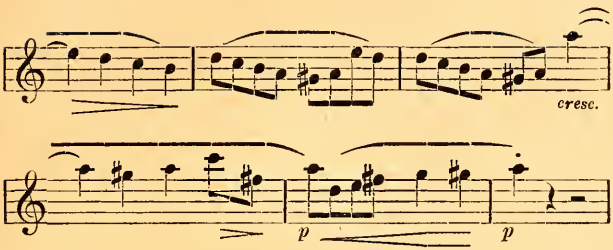
Aber die grollende Natur zeigt bald wieder ein friedliches Antlitz, und wieder lagert sich über der Seele jene idyllische Frische, die die Signatur des „goldenen Zeitalters" ist.

Etwas elegischer als in den ersten Variationen bildet die

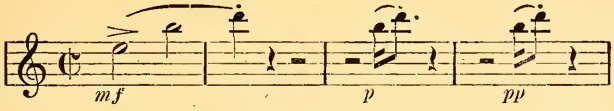
Variazione V (Minore)

einen wirksamen Kontrast zu der vorhergehenden. Wie aus weiter Ferne klingt es herüber in unsere Zeit von der Menschheit Kindertagen, und es findet ein Echo in der Brust eines jeden von uns, denn einem jeden leuchtete einstmals das holde Glück, das mit der Jugend entfloh in ferne, weitentlegene Zonen:



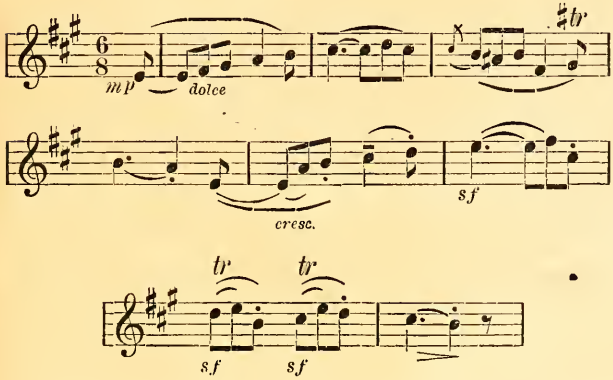


Es verhallt in flüchtig hingehauchten Pianissimo-Stellen, visionenhaft:

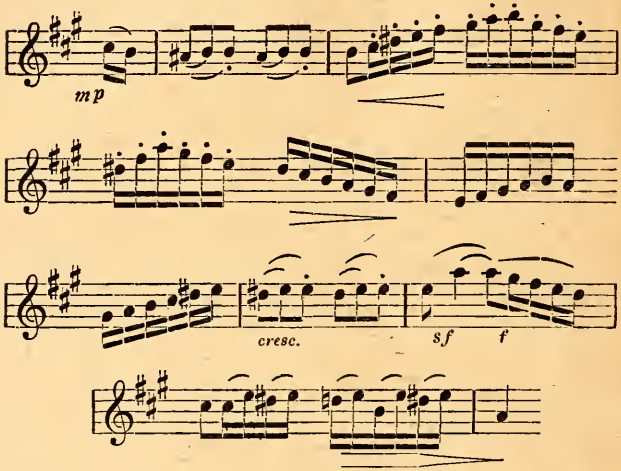


Variazione VI (Maggiore). Allegro non tanto,

setzt mit einer lieblich klingenden, einfachen Melodie ein, gleichsam ein Spiegelbild oder das Echo eines aller grübelnden Reflexion baren Gemüts, eines mit der Natur sich verbunden fühlenden Herzens:

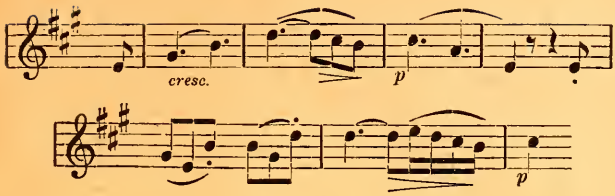


Und im Gefühl innerer Freude und ungehemmter Lebensbejahung hebt schier neckisch eine Passage an, gleichsam das Hinwerfen des Fehdehandschuhs an das Geschick, eine unbewußte Regung der Individualität gegen das All:



Aber die Anwandlung von Geltendmachen der eigenen Persönlichkeit tritt im Gefühl des Vollbesitzes alles dessen, was das Herz befriedigt, bald wieder zurück.

Das „goldene Zeitalter" der Menschheit, oder, was für den einzelnen Menschen dasselbe ist, die goldene Zeit der Jugend, besteht eben in dem treuen, unentwegten Festhalten an der Natur. Des Menschen ganzes Wesen geht in ihr auf, und diese restlose Übereinstimmung ist das Glück. Wie ein solcher Sang, ein Echo aus dem fernen Eden erklingt die edle, einfache Schlußmelodie, eine Inkarnation der „aurea aetas", des „goldenen Zeitalters" in Tönen:

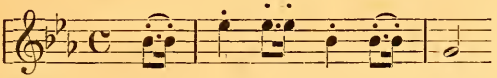


Sonate op. 30 Nr. 2, in C-moll.

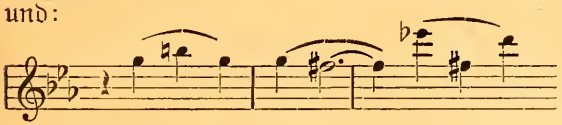
Dem Kaiser Alexander I. gewidmet.
1802 erschienen.

Allegro con brio.

Der erste Satz dieser Sonate kann als Bild eines Menschen gelten, dessen Wille und Empfinden noch nicht gefestigt sind. Es zeigen sich hier Gegensätze, die sich durch die zwei Motive:



und:



deutlich aussprechen. Beide kommen in allerhand Varianten zum Ausdruck.

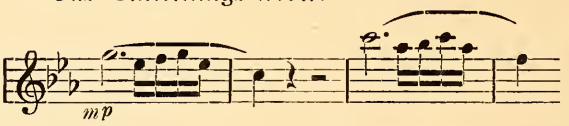
Während das erstere auf energisches Wollen hinweist, spricht sich in dem zweiten wieder ein fatalistisches Gehenlassen aus, ein Treiben auf den Wellen des Schicksals. Beide Stimmungen halten sich das Gleichgewicht, und der Mensch kommt aus dem Schwanken nicht heraus.

Das ist ein typisches Bild des Jugend-Menschenlebens. Jeder wird in jungen Jahren an sich er-

fahren haben, daß sein Wollen sich bald auf diesen, bald auf jenen Gegenstand richtete. Extreme Handlungen berühren sich. Es sind dies Durchgangsphasen, die jeder geistig regsame Mensch durchzumachen hat.

Und wie sich im Menschen dieser Zwiespalt, dieses Doppelleben, in stürmischer Weise oft geltend machte, wie sich die Mächte feindlich begegnen und miteinander ringen, so auch in dieser Beethovenschen Musik.

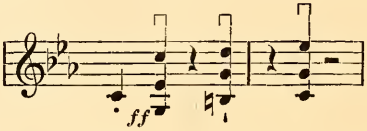
Das Einleitungs-Motiv



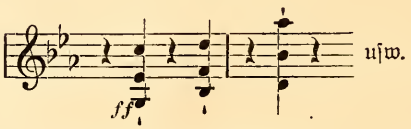
spricht von einem sorglosen Hinausschweifen in die offen daliegende Welt.

Der Jugend sind Sorgen unbekannt, und trotzig glaubt sie, allen Hindernissen begegnen, ja sie herausfordern zu können, um daran ihre Kraft zu messen.

Die zweimalige Akkordfolge:

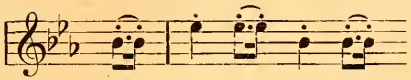


und



kann als eine solche Herausforderung von Schwierigkeiten betrachtet werden.

Das folgende, bereits oben erwähnte Hauptthema:

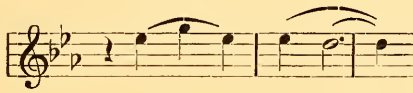


schließt sich den trotzigen Akkorden folgerichtig an: es ist der Ausfluß kühnen Entschließens, frohgemuten Wollens.

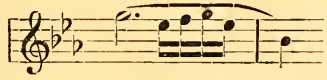
Die sich anschließenden, staccato zu spielenden zwei Zeilen Achtel und die vier Zeilen Sechzehntel bilden eine charakteristische Steigerung dieser wagmutigen Gesinnung, sie sind durch die allmählich beschleunigte Bewegung ein Zeichen dafür, daß die Jugend sich an ihrem Vorhaben begeistern, berauschen kann, daß sie sich von ihren Idealen hinreißen läßt.

In dieses lebensfrische, unternehmungslustige Tonbild schleicht sich ein elegischer Zug, gewissermaßen eine Vorahnung, daß einst die Zeit kommen wird, wo die Ideale verblassen, die Tatkraft vor den feindlichen Mächten erlahmt.

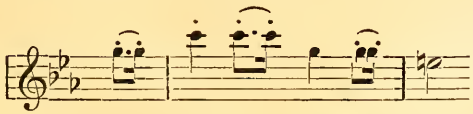
Es ist das einschmeichelnde, sich auf dem Tongewoge treiben lassende Nebenthema:



Aber nicht lange behält diese, fast resigniert zu nennende Stimmung die Oberhand. Wieder kommen die Eingangsmotive des Handelns:

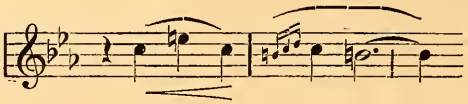


und



zum Ausdruck, und so wechseln, wie Regen und Sonnenschein, die seelischen Stimmungsbilder in stets interessanter, psychologisch motivierter Weise ab, bis der Satz mit dem hoffnungsfrohen, aller Sorgen baren Eingangsthema in energischem Fortissimo abschließt, als Zeichen, daß die Jugend die Zeit des Handelns, des kampfesmutigen Ringens nach hohen Zielen ist.

Die weiche, elegische Stimmung:



tritt gänzlich zurück, sie kann der überquellenden Lebenskraft der Jugend nicht standhalten.

Adagio cantabile.

Wer einen Begriff von der hehren Erhabenheit gewinnen will, deren die Musik fähig ist, von der bis ins Innerste dringenden Macht der Töne, der greife zu diesem herrlichen Meisterwerk des Beethovenschen Genius.

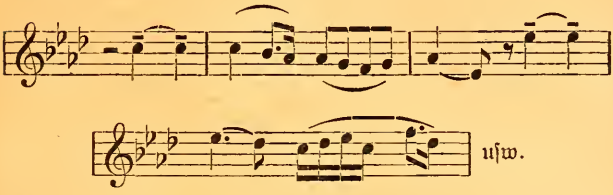
Wie ein Sang aus anderer Welt schweben die Töne hernieder und „wecken der dunkeln Gefühle Gewalt, die im Herzen wunderbar schliefen".

Es ist nahezu unmöglich, mit Worten diese, alle Fasern des Herzens umstrickende Tonwelt zu kommentieren, dafür fehlen der menschlichen Sprache die Mittel. Hier spricht Seele zu Seele.

Wenn wir dem Inhalt oder der Grundstimmung dieses prachtvollen Adagios in etwas nahe kommen wollen, so könnte man es vielleicht als das Suchen nach einem Ideal bezeichnen, oder noch besser, als das sehnsuchtsvolle Verlangen nach dem Besitz

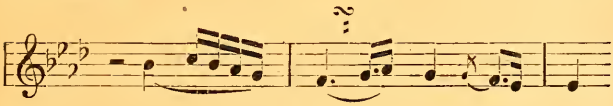
der blauen Wunderblume, die das Glück umschließt, das geträumte, tausendgestaltige Glück.

Das Thema:

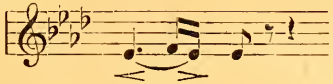


bringt dieses träumerische Verlangen zum innigsten Ausdruck.

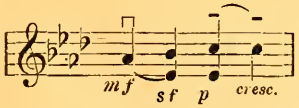
Es schließt mit einem Zug gläubigen Vertrauens, einem Anheimstellen der Erfüllung an das Schicksal:



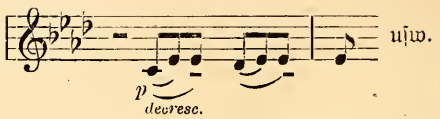
In dem folgenden Takt:



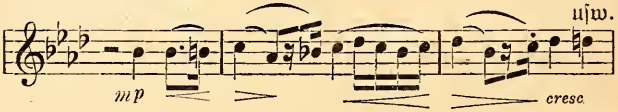
liegt ein versonnenes Träumen, ein Blicken in ein fernes Wunderland. Und das Herz spinnt sich tief in seine Träume, es ringt nach Verwirklichung, laut erhebt es seine Stimme:



um gleich darauf wieder in sein passives Sinnen zu verfallen:

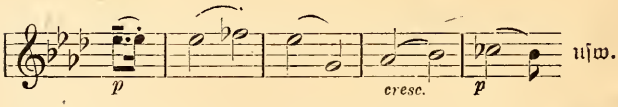


Aber das Herz schweigt nicht, aufs neue schlägt es hoffnungsvoll:



und in dem sich anschließenden Eingangsthema verfolgt es seine alten Träume weiter.

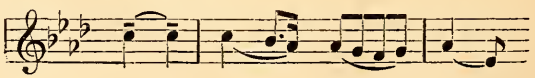
In diese Stimmung unbewußten Vorgefühls einstiger Erfüllung alles dessen, was die Seele in heißem Verlangen herbeisehnt, mischt sich ein Ton tiefer Wehmut, seelischer Depression:



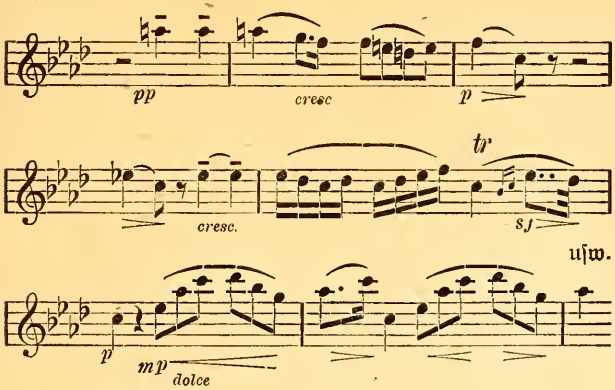
Zuerst wird diese pessimistische Regung von der Geige aufgenommen und setzt sich dann im Klavier fort.

Gleich flüchtigen, die getragenen Töne umkreisenden Dämonen, verschärfen die akkordmäßig gehaltenen Sechzehntelfiguren die Wirkung der schmerzlichen Reflexion. Es ist ein Spielen mit dem Schmerz, ein selbstquälerisches Sezieren des eigenen niedergebeugten Ichs.

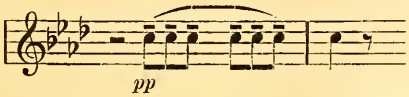
Und wieder aufs neue faßt die Seele Mut, wieder kommt das herrschende Thema des heißen Verlangens nach Glück:



zur Geltung und wirkt wie der allbelebende Strahl der Sonne auf das in düsteren Schatten lagernde Gemüt. Es erblüht unter diesem Strahle, wie die Blume im Licht, und, zaghaft zwar, aber in innigem Vertrauen, erhebt es sich, es weiß, daß solch unwiderstehlichem Verlangen nach Glück, nach endlicher Beseligung das Schicksal nichts entgegenzusetzen vermag:



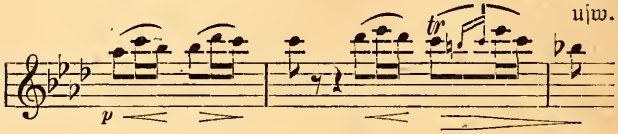
In den folgenden zwei Triolen-Gruppen



spricht sich eine fast rührende Zuversicht und stillhoffende Erwartung aus.

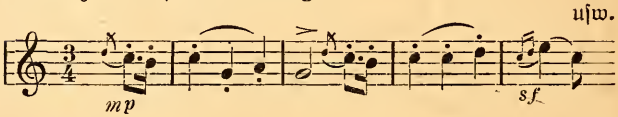
Diese Pianissimo-Stelle wird unterbrochen von zwei, durch $\frac{1}{128}$-Notenreihen eingeleitete Sforzando-Noten, die in wirksamstem Kontrast zu dem Vorhergegangenen und Nachfolgenden stehen. Sie stellen den elementaren Ausdruck lange zurückgedämmter Freude dar über das von ferne winkende, rosige Glück.

Doch noch einmal versinkt die Seele in träumerische Selbstbeschauung, tiefer gegründet vielleicht noch, als vorher und stiller, denn die Nähe eines großen Glücks macht schweigsam, es ist, als ob man es durch lauten Jubel verscheuchen könne.



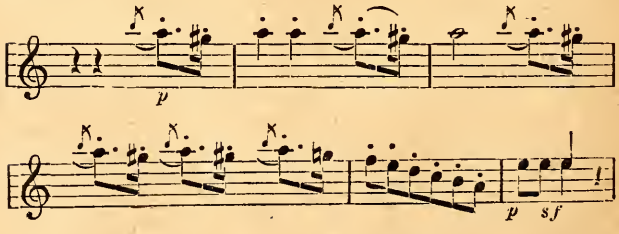
Scherzo.

In diesem Scherzo kommt der ganze fröhliche Übermut eines unverdorbenen, jugendlichen Gemüts zu vollster Geltung:



Man fühlt sich versucht, in das neckische Thema einzustimmen, es wirkt in seiner ursprünglichen Frische ansteckend.

Nach dem gefühlstiefen, seelenvollen und reflektierenden Adagio kann man diesem Scherzo die Bedeutung eines erfrischenden Bades beimessen. Der Humor nimmt an manchen Stellen drastische Gestalt an:



und steigert sich in den folgenden Takten:

fast zur Ausgelassenheit.

Das Trio ist von einer bezaubernd-naiven Unverfrorenheit; „was kostet die Welt?“ scheint es zu fragen, und flüchtig stürmt es dahin, packend, animierend.

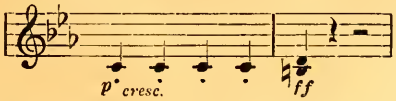
In dem Scherzo erblicken wir einen jener Beethovenschen Einfälle, wo er seinem zeitweisen Hang zur Neckerei voll und ganz die Zügel schießen läßt, es ist als eine Reaktion gegen die erhabenen Gedanken zu betrachten, die Beethovens gewöhnliches Lebenselement waren.

Finale. Allegro.

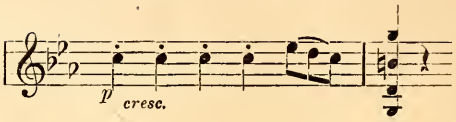
Doch genug des fröhlichen Tändelns; ernstes, energisches Wollen, tatkräftiges Handeln verlangt das Leben. Die Jugend soll Ideale haben, sie soll fröhlich sein, aber sie soll sich auch klären zu zielbewußtem Tun.

In dem Finale wird diese Forderung trefflich illustriert, es schließt den Werdegang des Menschen ab, macht ihn aus einem unbeständig schwankenden Jüngling zur Persönlichkeit, die in ihrer Eigenart sich die Grenzen zieht, innerhalb deren er das Gebiet zu männlicher Betätigung erblickt und sich ausreift.

Schon die ersten Takte weisen auf eine bestimmte Willensäußerung hin.



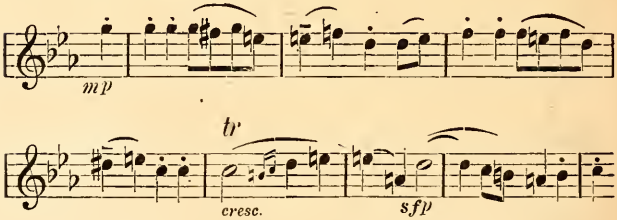
und



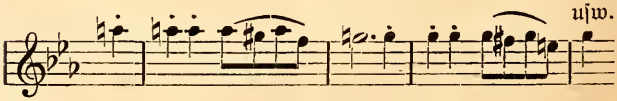
In dem Ganzen kennzeichnet sich aber, ungeachtet allen Ernstes und Willens zur Tat, das ruhelose jugendliche Blut.

Stürmisch, im Allabreve-Takt, gleiten die Achtelfiguren dahin und die Viertelnoten können wohl als Pulsschläge des Herzens gelten, das nicht Ruhe noch Rast kennt.

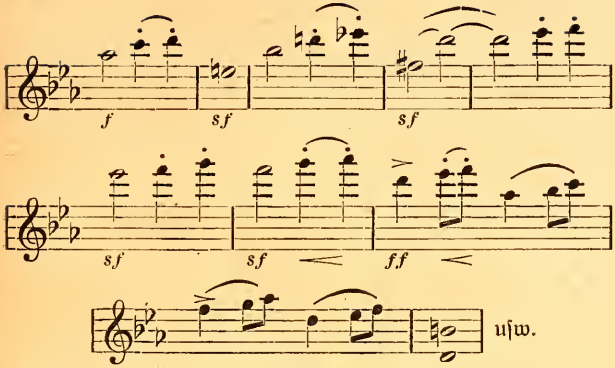
Gleichsam zur Ermutigung auf dem noch ungewohnten harten Pfad der Pflicht klingt eine fröhliche Melodie in den nach einem Ziel stetig hinjagenden Tonstrom:



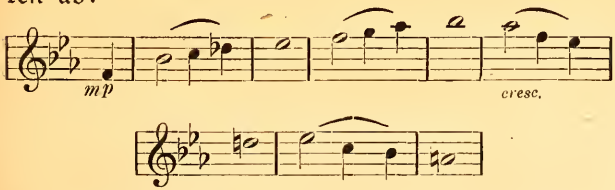
Fast übermütig hört sich diese Melodie an, man sieht das offene, freie Antlitz des Jünglings, der im Vollgefühl der goldenen Jugendzeit sich ein Liedel zur Arbeit singt und es auch noch — der Phantasie sei diese Annahme gestattet — pfeift, wie man dies wohl in guter Laune zu halten pflegt:



So wechseln himmelstürmende Entschlüsse:



mit sonnendurchleuchteten, melodischen Gedanken ab:



bis das Ganze in einem Presto endet, das gleichsam alle Schwierigkeiten im Sturm nimmt und den jugendlichen, unfertigen und schwankenden Sinn endgiltig zur Höhe gereifter Männlichkeit trägt.

Sonate op. 30 Nr. 3, in G-dur.

Kaiser Alexander I. gewidmet.
1802 erschienen.

Nach einer, durch die immermehr fortschreitende Abnahme des Gehörs verursachten tiefen Gemütsdepression, die an Verzweiflung grenzte, erfolgte bei Beethoven eine Krisis. Sein Riesengeist fand

sich mit der Tatsache ab. Wenn ihm auch das öffentliche Auftreten als ausübender Künstler verschlossen sein sollte, dem schaffenden Künstler blieb die Welt der Töne offen, hier konnte er sich betätigen, hier blieb er Herr und Meister.

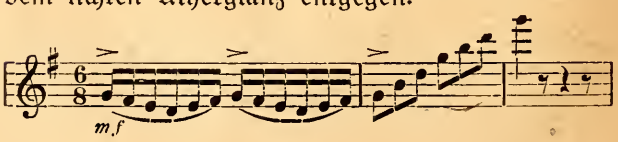
Dieser Gedanke verlieh Beethoven neue Energie, gab ihm neue Schaffenskraft und Schaffenslust. Sein Optimismus erhielt neue Flügel, er glaubte wieder an seine Mission.

Aus dieser Stimmung erwächst die G-dur-Sonate op. 30 Nr. 3. Sie ist der Ausfluß innerer Lebensfreude, die durch den Glutofen der Melancholie gegangen ist. In diesem Prozeß hat sie die Schlacken verloren, und in hellem Glanz blickt sie auf zu den ewigen Sternen. Es ist eine heilige, weihevolle Stimmung, die dieses Tonwerk durchweht, nichts von frivolem Lebensgenuß oder von leichtfertigem Tändeln, es ist das Abbild jener Götterseligkeit, die in Olympos' lichten Höhen heimisch ist und sich auf jene herniedersenkt, die dem Götterbild des Ideals eine Heimstätte in ihrer Brust schenken.

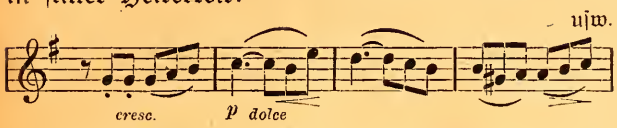
Der erste Satz

Allegro assai

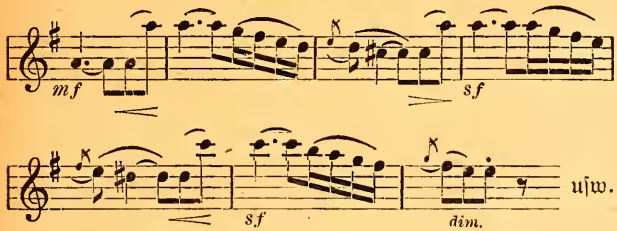
beginnt in Unisono-Passagen. Es herrscht innige Harmonie zwischen den beiden Instrumenten als Ausdruck der inneren Seelen-Harmonie. Das Aufsteigen in die höhere Tonlage ist charakteristisch und kennzeichnet die Herzensfreude, die der Flamme gleich nach oben strebt, dem verwandten Element, dem lichten Atherglanz entgegen.



Und dann erhebt die Violine einen süßen Sang in stiller Heiterkeit:



und steigert sich zu intensiver Gefühlsinnigkeit, energischer Betonung der gehobenen Stimmung, impulsivem Aufschwung:



und dieses wogende Leben setzt sich in farbenreichen Schattierungen bis zum Schluß des ersten Satzes fort, ein belebtes Bild seelischer Stimmungsmalerei.

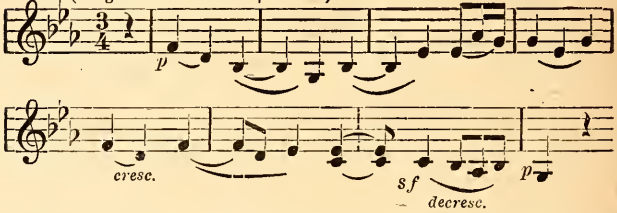
Der zweite Teil des Eingangssatzes nimmt die Themen der ersten Abteilung wieder auf, moduliert etwas und gibt ihnen stellenweise größeren Nachdruck, doch bleibt auch hier immer die still-heitere innere Lebensfreude die vorherrschende.

Der langsame, das beschauliche Element bildende Satz

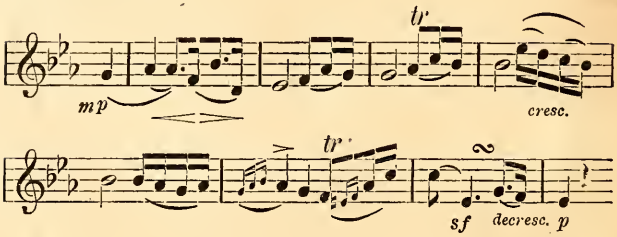
Tempo di Menuetto, ma molto moderato grazioso

hebt in der begleitenden Violinstimme mit gesättigter, tiefer Klangfülle an. Die Tanzform, allerdings die stilisierte, wählte Beethoven wohl aus dem Grunde, um das belebende Prinzip der Freude, das seiner inneren Natur nach kein Tempo verträgt, das ihm

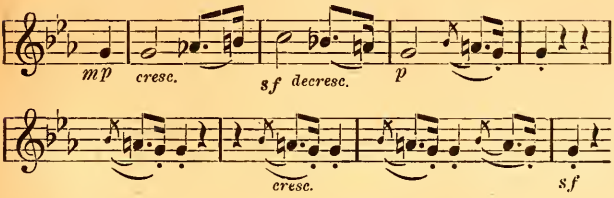
die Bewegungsfreiheit zu rauben geneigt ist, wie es wohl das Adagio oder ein Largo imstande wäre, auch in dem mehr reflektierenden Satz zu wahren. Der Tanzfluß läßt kein Stagnieren zu; er hat die Triebkraft in sich und scheint deshalb die beste Form, die Beethoven für den Zweck wählen konnte.



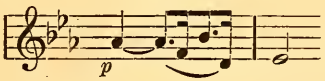
Schon die sonore Klangfärbung dieser Begleitstimme übt, wie die Altstimme beim Gesang, eine beruhigende Wirkung auf das Gemüt aus. Hier dokumentiert sich so recht der Unterschied zwischen der hell aufjubelnden, augenblicklich emporbrechenden Freude, die mehr das Resultat leidenschaftlicher Affekte ist, und der andauernden freudigen Stimmung, dem Ausfluß froher Zuversicht und des Ausblicks in eine hoffnungsvolle Zukunft. Innig erhebt, wie vorher im Klavier, nunmehr auch in dem Violinpart die Freude ihre Stimme, ein Gesang von lieblicher, rührender Einfachheit, der gerade durch diese natürliche Ungezwungenheit und naive Unschuld die Herzen bezaubert:



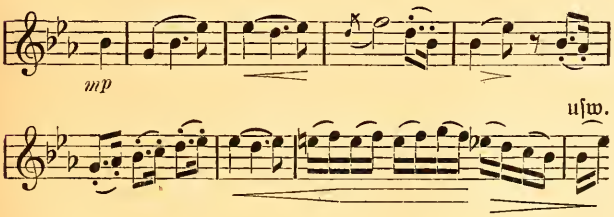
Die darauf folgende kleine Stelle in Moll dürfte als eine flüchtige Reminiszenz an die überstandene seelische Depression aufzufassen sein:



Nach nochmaliger Wiederholung des Eingangsmotivs, sowie des sich anschließenden zweiten Motivs, setzt ein neuer Gedanke ein, der eine Ergänzung des zweiten Motivs



bedeutet, es aber nicht bei einer bloßen Ergänzung bewendet sein läßt, sondern einen Aufschwung zu höheren Freuden-Regionen dartut:



Nach einer nochmaligen Überleitung in Moll tritt das Eingangsthema mit seinen Begleitmelodien wieder ein und führt den Satz mit verschiedenen modulatorischen Varianten in einer, für die gehobene freudige Stimmung überaus charakteristischen Weise zu einem wirkungsvollen Ende.

Allegro vivace.

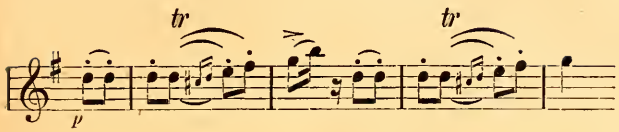
Der letzte Satz strömt über von Lebenslust. Frischer Wind bläht die Segel des Lebensschiffs und trägt es in rascher Fahrt weiter zu fernlachenden Zielen.

In diesem Satz sehen wir nichts von Philosophie, selbstquälerischen Grübeleien, wie wir sie zumeist bei Beethoven gewohnt sind. Hier läßt der Meister seiner frohen Laune vollauf die Zügel schießen.

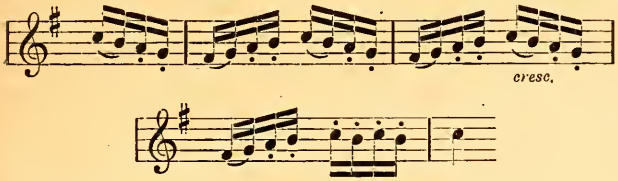
Wenn in dem zweiten Satz mehr der in sich gekehrten Lebensfreude das Wort gegeben wird, nicht reflektierend, sondern sich im Vollgenuß des Besitzes wiegend, durchbricht der letzte Satz das Glücksgefühl, die Grenzen des engen Ichs und vermischt sich mit dem Freudenlaut, der dem sich in der Allnatur erschließt, in dessen eigenem Herzen es klingt und singt. Auch hier sehen wir wieder, daß die Programm-Musik bei Beethoven auf einer anderen als der gewöhnlichen Basis ruht.

Während der Programmusik-Komponist üblichen Stils die Vorgänge in der Natur nachzuahmen sucht, während er sich bemüht, möglichst naturgetreu den Sang der Vögel, das Rauschen des Wassers, das Grollen des Donners in musikalische Töne umzusetzen, verschmäht Beethoven diese Äußerlichkeiten als der Würde der Musik nicht angemessen. Ihm bieten einzig die Vorgänge in der Seele den Vorwurf für seine Tonschöpfungen. Allerdings scheinen die Überschriften, die Beethoven einigen seiner Werke gab, dem zu widersprechen. Aber bei näherem Zusehen findet sich auch hier, daß sich diese Hinweise lediglich auf psychologische Tonmalerei beziehen, wobei ja freilich nicht immer ausgeschlossen erscheint, daß ein oder der andere Naturlaut unterläuft.

Das frohbewegte Eingangsthema:



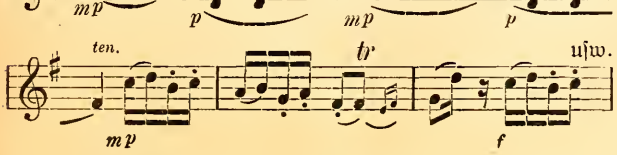
nebst dem sich anschließenden Zug Sechzehntel-Noten:



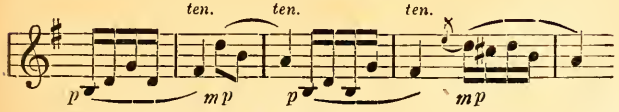
beherrschen den ganzen Satz und prägen ihm sein Kennzeichen auf.

Das zweite Thema steht dem ersten an Lebhaftigkeit und Frische, sowie an Anmut der Form völlig gleich, übertrifft es vielleicht noch an Ausgelassenheit — ein „par nobile fratrum".

Wie keck klingt es nicht:



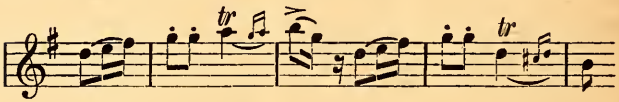
und wie vorlaut fast die Figuren:



Gleich Seifenblasen werden diese Themen in die Luft geblasen, und bald schillern sie in dieser, bald in jener Tonfarbe.

Kurz vor dem Schluß taucht noch ein weiteres Thema auf, durchsichtig und klar wie die vorausgegangenen.

Es scheint die Frage aufzuwerfen: „Ist die Welt nicht wunderschön, wenn es im Herzen mait und grünt? Freue auch du dich der Sonne, der Blumen und Vögel, und freue dich des Schaffenstriebs in dir, des höchsten Glücks, das die Menschenbrust zu beseligen vermag."



Diese G-dur-Sonate leuchtet neben der F-dur-Sonate op. 24 wie ein lichter Stern aus den Beethovenschen Werken dieser Art hervor. Ihr heiterer Charakter nimmt sofort für sie ein, und ihre ungekünstelte Klangschönheit hält den Hörer gefangen.

Im Vergleich zu der zweiten Nummer desselben Opus, der C-moll-Sonate, darf man die G-dur-Sonate mit einem lichtgeborenen Maienmorgen vergleichen, der auf eine gewitterschwüle Nacht gefolgt ist.

Während wir die C-moll-Sonate als das Bild eines noch nicht mit sich im Reinen befindlichen Menschen erkannten, zeigt uns die G-dur-Sonate das Bild abgeklärter Lebensauffassung.

Der Unterschied zwischen ähnlichen Haydnschen Sonaten, auf die die G-dur-Sonate ihrer musikalischen Struktur nach einigermaßen hinweist, liegt bei tieferem Eindringen in Beethovens Schöpfungen darin, daß bei Haydn der frohe,

kindlich-heitere Zug der naturgemäße Ausfluß seiner ewig heiteren Natur ist, während bei Beethoven solche Stimmungen schwer errungen sind, das Resultat harter Seelenkämpfe. Aus Beethovens Lebensschicksal wissen wir, daß sein musikalisches Denken und Fühlen aus den tiefsten Tiefen seiner Seele schöpfte, daß seine Werke gleichsam als Tagebücher zu betrachten sind, nur für ihn selbst bestimmt und sein Innerstes wiedergeben.

Wenn also die vorhergegangene Sonate, op. 30 Nr. 2 in C-moll, die Nachtseiten des menschlichen Herzens beleuchtete und die darauffolgende das Gegenteil zeigt, dann kann dies nur durch eine ungeheure Revolution im Innern des Meisters möglich gewesen sein.

Haydn warfen die Götter die Gabe des Frohsinns mit vollen Händen in den Schoß, Beethoven muß sich solche Momente aus eigenen Kräften schwer erringen. Um so höher ist es zu bewerten, wenn uns Beethoven auch einmal mit einem Werk beglückt, das in Frohmut uns anlacht, beim näheren Zusehen aber und beim Lesen zwischen den Zeilen noch die Spuren im Geheimen vergossener Tränen zeigt und einen leisen Unterton hören läßt stiller Klage über ein verlorenes Glück.

Sonate op. 47, in A-dur.

Rudolf Kreutzer gewidmet.
1803 erschienen.

Adagio sostenuto.

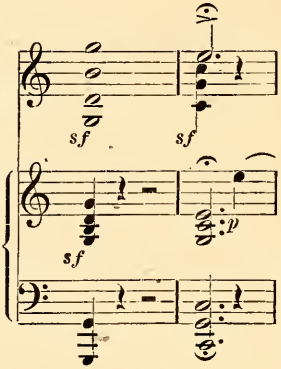
Schwer und gewichtig, mit einem vierstimmigen Akkord, beginnt die Violine, vier Takte hindurch ohne Begleitung, dann setzt seinerseits das Klavier solo ein, nimmt denselben Gedanken auf und spinnt ihn mit dem Partner weiter.

Wie eine schwüle Stimmung liegt es über diesen Einleitungstakten, Windstille vor dem Sturm.

In einem kaum noch vernehmbaren Pianissimo läuft der Satz aus, jedes Leben scheint zu ersterben.

Presto.

Da, gleich einem Gewittersturm, bricht die verhaltene Leidenschaft aus. Wie erlöst von einem Alp, jagen die Töne dahin, mäßigen sich in einem rallentando und wie zwei Donnerschläge fallen die vollgriffigen Akkorde

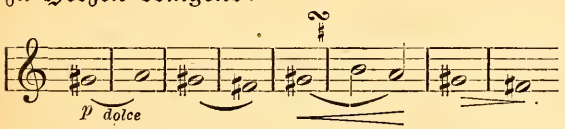


ein. Als ob es damit noch nicht genug sei und sich der entfesselte Wille zum Leben als souveräner Gebieter endgiltig dokumentieren wolle, wiederholt sich das Ganze noch einmal, aber in etwas geänderter Form, indem das Klavier den Fortissimo-Akkord der Violine in eine Kadenz auflöst, die jauchzend das Triumphgefühl über die besiegte seelische Verstimmung zum Ausdruck bringt.

Aber weiter drängt der rastlose Zug nach ungebändigter Freiheit und es entspinnt sich zwischen Geige und Klavier ein fast dramatisch zu nennendes Zusammenspiel, bei dem beide Instrumente alternierend für die uneingeschränkte Bewegungsfreiheit und absolutes Selbstbestimmungsrecht der Seele einzukreten scheinen. Hierbei übernimmt die Violine zumeist die Führung. Gleich als ob sie immer und immer wieder ihrer Partnerin gegenüber zum Ausdruck bringen wolle, daß ein Stillstehen den Tod bedeute.

Zwar ist dem Klavier eine gleichgestimmte Rolle zuerteilt, auch bei ihm gibt es keinen Aufenthalt, aber die Geige ist leidenschaftlicher, sie führt immer neue Momente an, die dann beide in erregter Stimmung vertiefen.

Mitten in diesem Chaos hebt die Violine mit einer lieblichen Melodie an, einfach, sehnsuchtsvoll, zu Herzen dringend:



und wie im Echo wiederholt das Klavier diesen kurzen Sang, bis beide Instrumente in einem zwei Takte umfassenden Adagio weltvergessen ruhen.

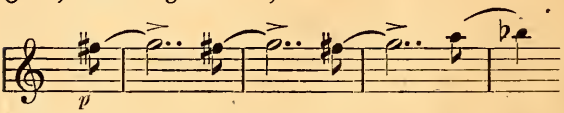
Doch der ruhelose Pulsschlag des Lebens duldet kein Versenken in das selige Selbstvergessen, das Nirwana der Seele.

Womöglich noch hastiger als zuvor, stürmen Geige und Klavier dahin, immer leidenschaftlicher werden die Töne, immer gebieterischer fordern sie; Pizzicato-Akkorde verleihen diesen Forderungen den nötigen Nachdruck.

So geht es weiter. In dem zweiten Teil entwickelt sich die Dramatik ins Gigantische.

Wie bei einer Windsbraut, einem Hexensabbat, überstürzen sich die Töne; es ist das entfesselte Spiel der Leidenschaften in höchster Potenz.

Immer wieder leuchtet das Thema des Verlangens, des Forderns, das Thema des allmächtigen Freiheitsdranges durch:



unruhig bis zur Nervosität.

Wie Cyklopen-Hammerschläge mischen sich unter das ruhelose Element der Achtelnoten die wuchtigen Akkorde in Viertelnoten, sie stellen die ehernen Hammerschläge in dem wildtobenden Konzert dieser Schicksalstragödie in Tönen dar, eine erschütternde Sprache des Beethovenschen Riesengeistes.

Aber auch in dieses höchste Pathos der Leidenschaft tönt eine geheimnisvolle Reminiszenz an ein verlorenes Eden, die sanfte Himmelsstimme der kurzen Melodie des ersten Satzes wieder, diesmal in erhöhter Tonlage, entsprechend der gesteigerten Leidenschaft des zweiten Teils.

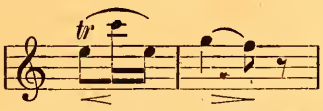
Und weiter flutet der entfesselte Strom. In himmelstürmenden, sich in den höchsten Lagen bewegenden Tönen erhebt sich die Geige, die Siegesfahne rauscht aus den Saiten, und im Triumphgesang über den errungenen Sieg dringen Geige und Klavier als Interprete einer aufs höchste gesteigerten seelischen Stimmungsmalerei zum Schluß des Satzes.

Andante con variazioni.

Andante. Verhallt sind die Töne der Leidenschaft, auf den Sturm ist Friede der Seele gefolgt, sie hat den Kampf in ihrem Inneren ausgefochten, jeder Zwiespalt ist gelöst. —

Als Ausdruck dieser schwer errungenen friedlichen Stimmung setzt das Andante ein. Es ist eine jener Offenbarungen des Beethovenschen Genius, bei der man Tränen der Rührung vergießen möchte, an der sich die Seele erhebt und die ihr einen Blick vergönnt in Regionen, die alle Erfahrung übersteigen.

In einer einzigen kleinen Figur liegt bei Beethoven mitunter eine Tiefe der Empfindung, die uns beben macht und die Gedanken weit, weit fortzieht. Nehmen wir nur folgende Figur ins Auge:



Welche erhabene, feierliche Ruhe liegt nicht über diesem Gebilde! Es ist, als ob diese Töne von einem Glück sprechen, das im tiefsten Innern des Herzens begründet ist, das uns niemand rauben kann, weil es nicht von außen gekommen ist.

Freilich wird nicht jeder eine solche Sprache verstehen, manch einer wird über derartige Stellen achtlos hinweggehen. Für diese ist Beethoven noch nicht erschlossen. Um diesen Tonheros ganz zu begreifen, muß man bedenken, daß bei ihm keine Note ohne Bedeutung ist, daß sie alle von einem Geist inspiriert sind, der in den tiefsten Tiefen und in den höchsten Höhen des Seelenlebens heimisch ist.

Dieses Andante ist durchleuchtet von den goldenen Strahlen einer Sonne, die nach den Stürmen des ersten Satzes friedlich auf die beruhigten Wogen der Leidenschaft herabblickt. Und im Vollgefühl des gesicherten Besitzes beginnt dieser prachtvolle Sang seine Weise zu variieren, gleich als ob er über das erlangte Glück weiter nachdenken und es von allen Seiten betrachten wolle.

Variazione I.

Für den aufmerksamen Beobachter bieten diese Variationen, abgesehen von dem geistigen Gehalt, viel Interessantes in technischer Beziehung. Sie dürfen als Muster einer strengen Festhaltung des Themas gelten. Man unterziehe sich der Mühe, die einzelnen Variationen mit dem Thema zu vergleichen, und man wird sehen, daß bald die Geige, bald das Klavier, bald beide Instrumente die gegebene Melodie in mannigfaltigster Weise ausspinnen und Bilder vorzaubern, die stets neu und interessant sind und deren Grundbau immer die ursprüngliche Melodie zeigt, die uns vertraut entgegenlächelt.

In der ersten Variation hat das Klavier das Wort, und die Violine sekundiert nur und unterstreicht das Gebotene.

Variazione II.

Hier ist das Verhältnis umgekehrt: die Violine variiert das Thema in einer längeren Reihe von Zweiunddreißigstel-Noten, aus denen sich das Thema unschwer herauslesen läßt. Die Bogenführung muß trotz der Zweiunddreißigstel-Bewegung eine ruhige, gleichmäßige bleiben, getreu dem Charakter der Melodie, die der Variation zur Folie dient.

Variazione III. Minore.

In elegischen Mollklängen tönt diese Variation an unser Ohr, gleichsam eine Mahnung, daß dem scheinbar reinsten Glück immer noch ein Etwas fehlt, durch das es erst vollkommen ist.

Man könnte einwenden, daß auch andere Komponisten bei einer Aufeinanderfolge von Variationen der Abwechslung wegen eine in Moll

gehaltene einzulegen pflegen. Gewiß wird auch Beethoven dieses Gefühl gehabt haben. Aber wer sich ganz in Beethovens Innenleben, wie es uns aus seinen Briefen und Äußerungen sich kund gibt, eingelebt hat, wird verstehen, daß bei ihm nicht äußere Gründe bestimmend waren, daß diese Einlage sehnsuchtsvoller, von stiller Wehmut getragener Töne, seinem innersten Wesen entsprach.

So gigantisch, majestätisch er auch in Tönen zu der staunenden Menschheit reden kann, ebenso vermag er durch Töne Gefühle zu wecken, die tief im innersten Herzen schlummern, die geheimnisvolle Welt des unergründlichen Lebens der Seele.

Variazione IV. Maggiore.

Die 4. Variation darf zu dem Höchsten gerechnet werden, was die musikalische Literatur auf dem Gebiet der Kammermusik aufzuweisen hat.

Hier vereinigt sich brillanter Stil mit einer Gedanken- und Empfindungsfülle, die wohl ihresgleichen nicht hat. Wie überhaupt für diese Sonate, erfordert insbesondere die vierte Variation Spieler, für die technische Schwierigkeiten nicht mehr vorhanden sind, sie erfordert in sich gereifte Charaktere, Menschen, die das Leben in allen seinen Phasen kennen. Nur für diese wird Beethoven voll und ganz verständlich, nur sie vermögen die ganze Größe des Beethovenschen Geistes zu erfassen und sich in ihn zu versenken.

In technischer Beziehung liegt bei dieser Variation die Hauptschwierigkeit in dem minutiös genauen Einsetzen der einzelnen Instrumente, in dem klaren Hervortretenlassen und liebevollen Durcharbeiten der Filigranarbeit, sowie in der klaren Ausführung der Trillerkette, Forderungen, die ebenso schwer auszuführen, wie unerläßlich sind.

Wenn irgendwo die Bezeichnung, die Beethoven seinem op. 47 gab:

„Scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un concerto"

zutrifft, so in der vierten Variation.

Das ist kein Konzert für Violine, auch keines für Klavier, es ist ein Konzert für jedes der beiden Instrumente, ein gegenseitiges Wetteifern.

Beide sind von demselben Gedanken beseelt, beide stellen sich in den Dienst einer großen Idee, die sie zu verwirklichen, zu sinnfälliger Erscheinung zu bringen streben.

Einem farbengesättigten Gemälde vergleichbar ist diese Variation. In feiner Abtönung kommen Licht und Schatten zu völliger Wirkung, und als Zeichen höchster Kunstauffassung deuten die Töne mitunter mehr an, als daß sie ausführlich schildern. Sie erfüllen die ästhetische Forderung, daß die Kunst nicht reale Schilderungen zu geben hat, sondern daß sie nur die Motive skizzieren soll, die Ausmalung aber der Phantasie überlassen muß.

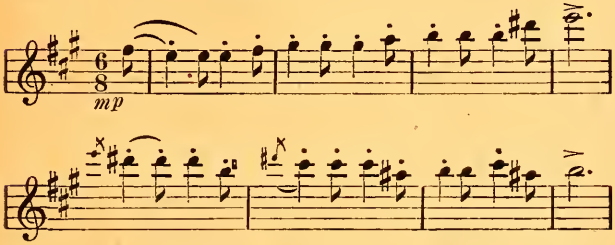
Finale (Presto).

Genug der Reflexionen, die das Thema mit seinen Variationen brachte. Es war ein Rückblick, ein Kulminationspunkt, ein Blick von hoher Warte auf den zurückgelegten Weg in dem wildbewegten Meer der Leidenschaften. Sie sind beruhigt. Das dämonische Walten der finsteren Mächte in der Seele ist gebannt, sie hat sich durchgerungen zu klarer, lichter Höhe, sie steht über dem wirren Treiben des Tags und den egoistischen Forderungen des Herzens.

Freudig ob des Sieges und im Gefühl innerer Befreiung setzt das Finale ein.

Auch es jagt gleich dem ersten Satz in flüchtigem Presto dahin, aber grundverschieden sind die bestimmenden Motive.

Wildwogende Leidenschaft ist das Signum für den ersten Satz, jubelnde, stürmische Freude für das Finale. Wie ein helles Lied klingt das sich in den verschiedensten Varianten durch das ganze Finale ziehende Motiv:



Nichts mehr von schmerzbewegtem Grau in Grau, kein faustisches Grübeln und Meditieren, kein Zwiespalt mehr in der zerrissenen Brust, nein, frei von allem selbstischen Wollen erhebt sich die Seele in den lichten Äther, denn sie hat den größten Sieg errungen: den Sieg über sich selbst.

Da liegt die Welt in goldenem Sonnenschein, Friede atmet die ganze Natur, alles, alles ist von Licht umflossen, verklärt, denn die ganze Welt wird bestrahlt von dem Glanz und der Freude des Herzens, das sich selbst gefunden.

In technischer Hinsicht stellt auch das Finale überaus große Anforderungen an beide Spieler. Es verlangt in erster Linie eine ungemeine Fingerfertigkeit. Dann aber auch, und dies nicht zum wenigsten, ein nüancenreiches, modulationsfähiges Spiel.

Das Finale ist freilich einem Lied zu vergleichen, das jauchzend in die Welt dringt, aber dieses Lied setzt sich aus tausend Regungen zusammen, aus den Imponderabilien, die sich vereinigen in dem Wort „Freude".

Diese inneren, tiefen seelischen Vorgänge müssen voll und ganz in dem Spiel zu Tag treten. Jeder Partner muß nicht nur ein fein empfindender Musiker sein, sondern, wie auch zu Anfang bereits betont wurde, ein gereifter Mensch, der fähig ist, psychologische Probleme zu lösen.

Wie sich der helle Strahl der Sonne aus verschiedenen Farben zusammensetzt, so wirken auch hier verschiedenartige Faktoren zusammen, die vereint dem Ganzen das Gepräge leihen. Es ist also ein verständnisvolles Phrasieren, ein Ausarbeiten der Unterströmung vonnöten, und dafür bedarf es des weiteren farbenreichster Dynamik. Die heutigen modernen Ausgaben der Beethovenschen Sonaten geben in ihrer peinlich genauen Bezeichnung dem Spieler zwar vollen Anhalt, aber alle Vortragszeichen können nicht genügen, wenn dem Spieler das innere Empfinden fehlt, das läßt sich nicht in Zeichen bannen.

Verhältnismäßig selten hört man die „Kreutzersonate", da sie auch selbst gewandten Spielern große Schwierigkeiten bietet. Dilettanten im gewöhnlichen Sinn des Worts sollten sich schon aus Pietät vor dem Beethovenschen Riesengeist von dem Werk völlig fern halten, ganz abgesehen davon, daß sie kläglich an den technischen Klippen des phänomenalen Tondramas scheitern werden.

Sonate op. 96, in G-dur.

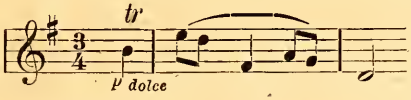
Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.
1812 erschienen.

Die ganze Sonate dürfte eine Persönlichkeit vergegenwärtigen, die über die Stürme des Lebens hinaus ist und in philosophischer Ruhe und Gelassenheit sich das Treiben der Welt ansieht.

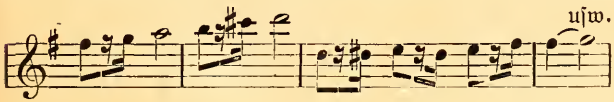
In dem ersten Satz des

Allegro moderato

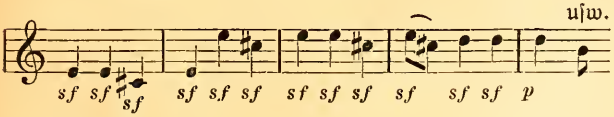
tritt diese objektiv-heitere Lebensanschauung sofort bei den ersten Takten in die Erscheinung:



Noch mehr zeigt sich diese Gemütsstimmung in dem zweiten Thema dieses Satzes:



Hier erhebt sich die ruhige Gelassenheit zu einer fast humoristischen Betrachtung des Lebens, gemischt mit einer herben Ironie, deren Äußerung man in den Takten:

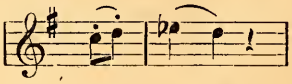


erblicken kann.

In dem zweiten Teil kommt eine etwas elegischere Stimmung zum Ausdruck.

Auch hier ist der Grundzug philosophische Abgeklärtheit, aber durchzittert von Erinnerungen an die schönen Träume des Herzens, die sich erst verflüchtigen mußten, bevor die Seele sich in Gleichmut über die Nichtigkeiten der Dinge erheben konnte.

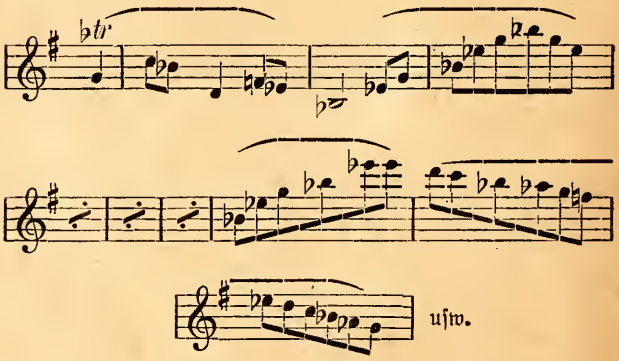
Das Motiv:



zeigt unverkennbar ein sehnsüchtiges Zurückblicken auf die entschwundene schöne Zeit, da man noch vertraute und die Welt mit gläubigen, kindlichen Augen anschaute.

Namentlich in der Klavierstimme ist diese rückblickende Regung vortrefflich gekennzeichnet, ein in wenigen Strichen meisterhaft entworfenes tonmalerisches Bild.

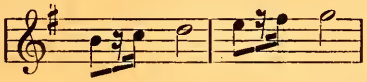
Und weiter spinnt sich das Herz in die Gedanken an verflossene Zeiten ein:



Aber nicht umsonst hat es die schweren Kämpfe gekämpft, es hat nicht umsonst entsagt, und bald

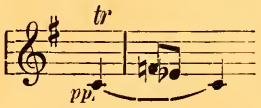
gewinnt das kühle Betrachten der realen Verhältnisse wieder die Oberhand.

Das philosophisch-humoristische Element kommt wieder zur Geltung:



um nicht wieder zu verschwinden.

Von reizender Wirkung ist das allmähliche, sich gleichsam schüchtern heranwagende Einsetzen des Anfangsmotivs:



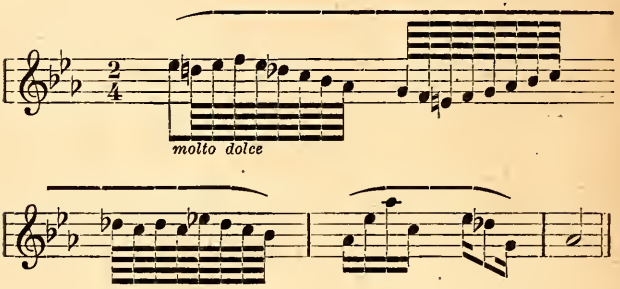
zunächst mit c, dann zweimal mit cis, hierauf mit d beginnend, um in einem kühnen Anlauf in Sechzehntelnoten sich zu einem vier Takte gehaltenen Triller zu erheben und in der Stimmung zu schließen, die wir im Anfang als die eines Menschen bezeichnet haben, der über die Stürme des Lebens hinaus ist.

Adagio espressivo.

Dieses Adagio ist wieder eine jener wertvollen Perlen, die Beethoven aus den tiefsten Tiefen der menschlichen Seele hervorzuholen wußte.

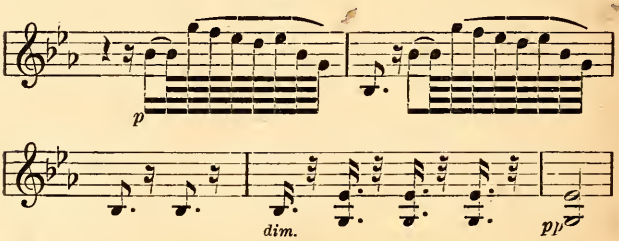
In wunderbarer Klarheit tauchen die Regungen des Herzens auf, sie nehmen Gestalt an und formen sich zu Gebilden, die den Hörer als lichte Genien umschweben und ihn in die Gefilde der Seligen emportragen.

Jene erhabene Ruhe prägt sich auch hier wieder aus, jene souveräne Macht, die dem geistigen Element eignet:



Speziell in den zwei letztangeführten Takten liegt ein undefinierbares Etwas, die feierliche Majestät der mit sich eins gewordenen Seele.

Von herrlicher Wirkung ist das allmähliche Erlöschen der Töne, sie verschwinden wie ein Hauch im weiten Weltenraum:



Es ist ein Versinken der Seele in das heilige Nirwana, ein Vergehen in dem unendlichen All.

Scherzo. Allegro.

Eine rätselhafte psychologische Erscheinung ist es, daß der menschliche Geist vom Erhabenen ins

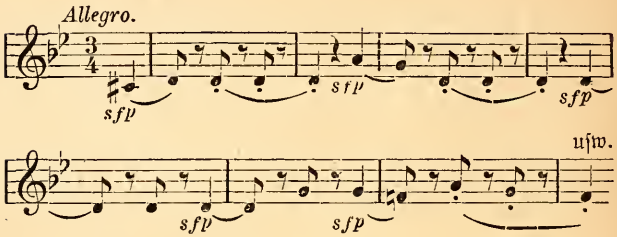
Komische überzuspringen vermag, ja, daß es sogar einer inneren Notwendigkeit entspricht, einen Ausgleich zwischen den hochgespannten Seelenkräften und dem normalen Lauf der Dinge durch Vermittlung des komischen Elementes herbeizuführen.

Wir sehen diese Eigentümlichkeit zumal in der mittelalterlichen Literatur, und auch Shakespeare hat in seinen Dramen reichlich Gebrauch davon gemacht. Freilich darf man die „komische Figur" nicht bloß unter dem Gesichtspunkt der Drastik betrachten, dem tiefer Blickenden werden sich in dem als Kontrast dienenden Komischen auch Seiten zeigen, die auf eine innere Zusammengehörigkeit mit dem Erhabenen weisen.

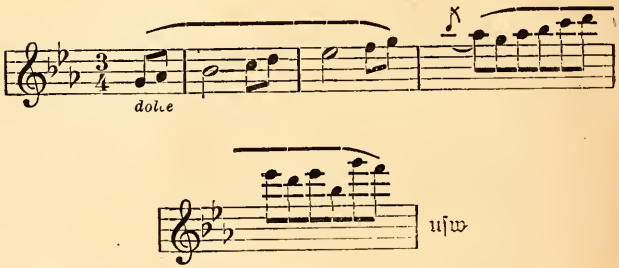
Dieses kontrastierend Komische entspringt vielfach einem Gefühl der Unzulänglichkeit auf dem Gebiet des höheren Seelenlebens. Der Geist erkennt, daß er seiner Natur nach auf ganz anderem Gebiet, als dem der Erfahrung, sich betätigen könnte und müßte, aber die Welt der Materie hält ihn gefesselt, er ist der Pegasus, der mit dem Stier an den Pflug gespannt ist. Wird sich der Geist dessen recht bewußt — und dies geschieht am meisten in Momenten höchsten Aufschwungs, dann wirkt das Gefühl seiner Ohnmacht zunächst deprimierend, dann aber, wenn er philosophisch zu denken gewöhnt ist, zwingt ihm die nun einmal menschliche Tragikomik ein Lächeln ab, das um so natürlicher und aufrichtiger erscheint, je mehr er sich vom Licht philosophischer Erwägungen leiten läßt.

So ist in der vorliegenden Sonate der Scherzosatz eine folgerichtige Auflösung der sich im Adagio zu höchsten Regionen aufgeschwungenen Gedanken, er ist die Reaktion, der elektrische Funke, der den Ausgleich in der Geistesatmosphäre herbeiführt.

Das Thema des Scherzo ist von einer köstlichen Natürlichkeit und Frische:



Wie ein kristallheller Gebirgsbach, der über die klaren Kiesel dahinhüpft, eilen die Töne weiter, Frohsinn, Freude und duftende Rosen mit sich bringend. Die als Trio eingeschobene Melodie:



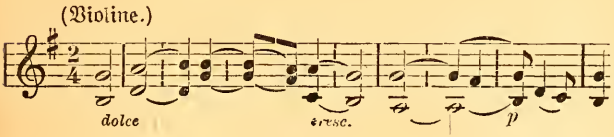
klingt herzerquickend, schmucklos, nicht „von des Gedankens Bässe angekränkelt" und bringt einen lebendigen Zug in das im allgemeinen philosophisch erwägende Gepräge dieser Sonate.

Dann setzt wieder das Anfangsthema des Scherzo ein, und der ganze Satz endet in einer Coda in G-dur, als Überleitung zu dem Schlußsatz, dem

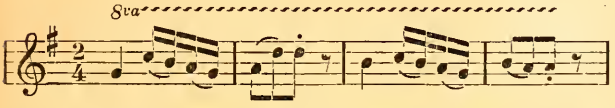
Poco Allegretto.

Dieses Finale ist etwas schweren Geblütes. Von der heiteren Ruhe des ersten Satzes ist nicht viel geblieben, und das fröhliche Scherzo ist verstummt. Wieder versinkt die Seele in philosophisches Grübeln, freilich nicht mehr über alltägliche Dinge, denn darüber ist sie, wie wir im ersten Satz annehmen zu dürfen glaubten, hinaus. Die Händel der Welt sind für sie tempi passati. Es ist der stete Drang nach weiterer Erkenntnis, die Sehnsucht, sich von einer Stufe zu einer noch höheren emporschwingen zu können. Das ist ja das Wesen des Geistes, daß er das Prinzip des Lebens ist, daß er nicht ruhen kann, daß es ihn immer weiter treibt in ferne Regionen, zu neuen Taten.

In gelassener Ruhe hebt der erste Teil dieses Satzes an:



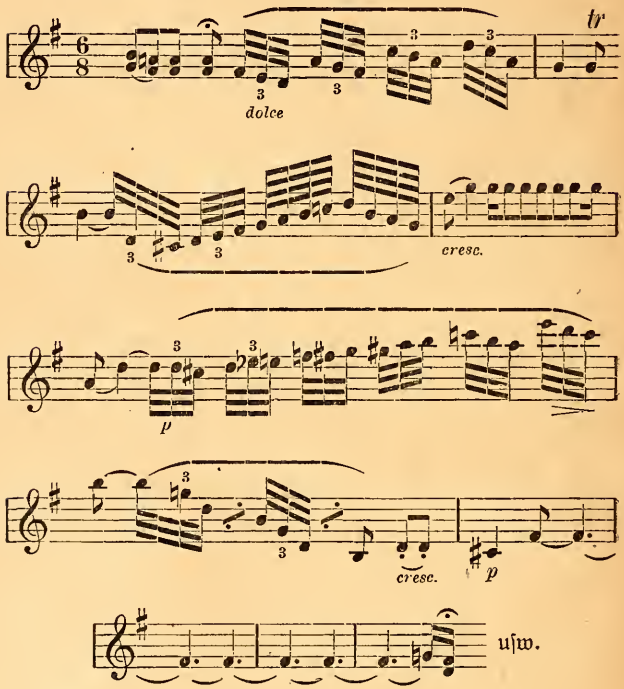
als Begleitung des Klaviers, das sofort mit dem Hauptthema einsetzt:



welches von beiden Instrumenten seziert und verarbeitet wird.

Immermehr weicht der heitere Hintergrund zurück, die Färbung wird trüber, melancholischer. Das uralte Verlangen nach schrankenlosem Glück regt sich in der Seele, und wie ein sehnsuchtsvoller

Ruf nach endlicher Verwirklichung tönt es aus dem orgelpunktartig gehaltenen Adagio.



Die gewaltige Steigerung des Innenlebens, das sich in dem Adagio ausspricht, ist eines jener genialen Mittel, die Beethoven anwendet, die Hörer völlig in dem Bann der Musik aufgehen, sie die Musik miterleben zu lassen, gleichsam die Hörer zu eigenen Schöpfern der Töne zu machen.

Allerdings vermag, wie wir an anderer Stelle bereits betonten, nur der Beethoven zu verstehen und seine erhabenen Gedanken zu erfassen, der in

die Tiefe seiner eigenen Seele herabzusteigen und aus ihr die verborgenen Schätze hervorzuholen vermag. Das erfordert geistige Anstrengung und deshalb wird Beethovens Musik, ihre Schönheit, immer nur einer kleinen Gemeinde zugänglich bleiben.

Nach diesem Höhepunkt gelangt der Satz wieder in ruhigeres Fahrwasser. Die alte Tendenz eines auf philosophische Basis gegründeten Gleichmuts macht sich aufs neue geltend, aber das Herz scheint noch nachzuzittern von den leidenschaftlichen Gedanken des Adagios.

Den Schluß bilden acht Takte Presto, die gleichsam einen Strich unter die trotz aller vernünftigen Erwägungen immer wiederkehrende ruhelose Gedankenwelt machen, ein energisches Veto gegen die Rebellionsgelüste der Innen- und der Außenwelt.

Tongers Musikbücherei.

Jeder Band Mark 6.—, Doppelband 5/6, 8/9 und 10 a/b je Mark 8.—, Dreiband 12/14 Mark 10.—.

Band 1. Lobe, J. C., Katechismus der Musik. Neue, verbesserte Ausgabe.

Die vorstehende Ausgabe des berühmten, in zahlreichen Auflagen erschienenen Werks bezweckt vornehmlich die Belehrung aller, die der Musik aus Liebhaberei huldigen; sie wird aber auch dem Musiker von Beruf nicht selten ein bequemes und zuverlässiges Nachschlagebuch sein.

Ausführungen, die für den Dilettanten zu weitgehend, für den Berufsmusiker zu eingehendem Studium aber nicht hinreichend erschienen, wurden in die neue Ausgabe nicht aufgenommen.

Band 2. Sprüngli, Theo., Kurzer Abriß der Musikgeschichte.

Dieses Buch will keine eingehende Darstellung der Musikgeschichte geben, sein Zweck ist einzig, musikalischen Laien, in deren Herzen eine warme Liebe zur Tonkunst lebt, einen kurzen Überblick über die wichtigsten Ereignisse und Namen, die den Werdegang der Musik kennzeichnen, zu geben. Wir gewinnen aus diesem frisch und lebendig geschriebenen Werkchen einen Einblick in die aus dem innersten Wesen der Menschheit schaffende ewige Seele der Musik.

Band 3. Rupertus, Otto, Der Geiger. Kurzgefaßte Zusammenstellung der wichtigsten Fragen der Geigentechnik sowie all gemeiner, den Geiger interessierender Abhandlungen.

Das Büchlein will 1. wichtigere violintechnische Fragen kurz, aber gründlich behandeln, 2. eine Übersicht über einige violin-ästhetische Punkte vor Augen führen, 3. kurz die soziale Stellung des Geigers in den Kreis seiner Betrachtung ziehen.

Band 4. Eschweiler, Franz, Allgemeine Musik- und Harmonielehre.

Den vielen Musikfreunden, denen der Baßschlüssel nicht geläufig ist (wie den Violinspielern usw.), ist die Harmonielehre von Eschweiler, die nach Möglichkeit den Baßschlüssel vermeidet, besonders zu empfehlen.

Band 5 und 6. Girschner, Otto, Repetitorium der Musikgeschichte. (Doppelband M. 8.—.)

Einen Doppelzweck verfolgt dieses Werk: 1. Auffrischung und Vertiefung der Kenntnisse auf dem Gesamtgebiete der Musikgeschichte für den Kenner; 2. Allgemeine Orientierung für den Laien.

Band 7. Rupertus, Otto, Erläuterungen zu Beethovens Violinsonaten.

Die Musik läßt der Phantasie den weitesten Spielraum, sie schweift ins Unendliche. Um ihr nun eine bestimmte Richtung zu geben, ihr von den tausend Möglichkeiten einen Weg zu zeigen und dadurch beim

Verlag von P. J. Tonger, Köln a. Rh.

Hörer die Gedanken an einen bestimmten Gesichtspunkt zu fesseln, beim Spieler aber die Ausdrucksfähigkeit zu steigern, hierfür ist der Notbehelf einer textlichen Interpretation nicht unberechtigt. Zahlreiche Notenbeispiele begründen die den einzelnen Sonaten gegebenen Deutungen.

Band 8 und 9. **Eschweiler, Franz, Kleines Tonkünstlerlexikon.** (Doppelband M. 8.—.)

Das Werkchen bringt in gedrängter Form das Leben, Wirken und die bedeutendsten Werke der bekanntesten Tonkünstler, sowohl der älteren als auch derjenigen neuen, deren musikalischer Ruf begründet ist. In dieser kurzen Fassung eine umfassende Lebensbeschreibung möglichst erschöpfend darzubieten, ist ein Vorzug des Büchleins.

Band 10a/b. **Meyer, Fritz, Berühmte Geigen und ihre Schicksale.** (Doppelband M. 8.—.)

Der Verfasser bringt in anziehender, schlichter Darstellung die Lebensgeschichte der berühmtesten Geigen und geht hierbei auch auf den Geigenbauer und dessen Leben näher ein. Wir erfahren viel Interessantes und Belehrendes über das Schicksal dieser berühmten Instrumente, die unter den Händen ihrer Meister so unendlich viel zu den Herzen ihrer Zuhörer gesungen haben. (Zahlreiche Abbildungen.)

Band 11. **Reitzel, Otto, Beethovens Symphonien nach ihrem Stimmungsgehalt erläutert.**

An Hand dieser geistreichen Deutungen wird der Bau der Symphonien bis ins kleinste zergliedert, so daß sie auch den Minder-musikalischen genau über die Form orientieren, die nach Hanslick auch der Inhalt der Musik ist. (Mit zahlreichen Notenbeispielen.)

Band 12—14. **Volbach, Fritz, Erläuterungen und Einführung in Beethovens Klaviersonaten.** (Dreiband M. 10.—.)

Ein Buch für jedermann! Für jeden, der in das hehre Kunstwerk Beethovens eindringen will, ein ebenso gründlicher wie liebevoller Erklärer. (Zahlreiche Notenbeispiele.)

Band 15. **Eschweiler, Fr., Der Chordirigent.** Praktischer Ratgeber für angehende Dirigenten.

Das Werk entstammt der Feder des durch viele Jahre erprobten Vereinsdirigenten. Die in dieser Zeit gesammelten reichen Erfahrungen bürgen für die Fülle eines wertvollen Inhalts, der in anziehender Form das Rüstzeug eines guten Chorleiters aufführt.

Unterrichts-Werke für Violine

in neuzeitlichen und mustergültigen Ausgaben.

a) Violin-Etüden.

Eccarius-Sieber, Etüden-Album. Eine Auswahl der bewährtesten Etüden von Kreutzer, Fiorillo, Mazas, Rode u.a. Bd. I: 1.—3. Lage; Bd. II: bis 7. Lage; Bd. III: bis 12. Lage; jeder Bd. M. 4.50, zus. in 1 Bd. geb. 20.—.

Die bewährtesten Etüden der berühmten Virtuosen sind hier progressiv geordnet.

Kayser, op. 20, **Etüden.** In neuer Bearbeitung von R. Wunderlich. 3 Hefte, je M. 3.—, zus. in 1 Bd. M. 4.50.

Diese Bearbeitung verdient wegen der überaus reichen Bezeichnung und Übersichtlichkeit als eine der besten hervorgehoben zu werden.

Kreutzer, Etüden. In neuer Bearb. v. R. Wunderlich. M. 4.50.

Die berühmten Etüden sind hier in einer Musterausgabe, die alle Erfahrungen moderner Technik verwertet, dargeboten.

Leers, Paul, Fingerübungen der rechten Hand für Violinspieler. (Fingerübungen in 3 Normalstellungen). Mit 30 Abbildungen. Deutscher, französischer u. englischer Text M. 3.—.

Die 3 Normalstellungen, welche man bei jedem Strichwechsel mehr oder weniger anwendet, sind in dem Werk eingehend u. anschaulich beschrieben.

Wohlfahrt, F., Violin-Etüden (Neu-Ausg. v. A. Wiltberger). op. 45. 60 Etüden, Bd. I: 1. Lage; Bd. II: 3. Lage; je M. 3.—. op. 54. 40 Elementar-Etüden, Bd. I: 1. Lage; Bd. II: 1. Lage; zus. in 1 Bd. M. 3.—. op. 74. 50 Etüden, Bd. I: 1. Lage; Bd. II: 3. Lage; zus. in 1 Bd. M. 3.—.

Diese Etüden sind mit großem pädagogischen Geschick zusammengestellt und bieten Gewähr für eine gründliche technische Fertigkeit.

b) Violin-Duette.

Violin-Duett-Album, enth. die beliebt. Sätze a. Werken v. Mazas, Pleyel, Rode, Gebauer u. a., bearb. v. Emil Kroß. Bd. I: 1. Lage; Bd. II: 1.-3 Lage; Bd. III: 1.-6. Lage. 3 Bde. je M. 4.50.

Von der Erfahrung ausgehend, daß die allbekannten Duos vieles Entbehrliche enthalten, wählte Kroß mit sicherem Blick das sowohl für die Technik wie für das ästhetische Empfinden Wertvolle. Lehrer u. Schüler werden die Sammlung mit Freuden begrüßen und sie bald liebgewinnen.

Mazas, F., op. 38, 12 kleine Duos für 2 Violinen. Neuausg. v. C. Körner. Bd. I, Nr. 1—6 (1. Lage), Bd. II, Nr. 7—12 (1. Lage), je M. 4.50.

— op. 39, 6 Duos für 2 Violinen. Neuausg. v. C. Körner. Bd. I, Nr. 1-3 (1.-3. Lage); Bd. II, Nr. 4-6 (bis 5. Lage), je M. 4.50.

Pleyel, J., op. 8, 6 kleine Duos. Neuausgabe v. C. Körner. (1. Lage) M. 4.50.

— op. 48, 6 kleine leichte Duos für 2 Violinen in fortschreitender Ordnung. Neuausgabe v. C. Körner. (1.—3. Lage.) M. 4.50.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.